

南 華 大 學
視覺與媒體藝術學系碩士班
碩士論文

眼界—蔡秉勳陶藝創作論述

**Vision-Boundary: Self-interpretation of Tsai Ping-Hsun's Ceramic
Creations**



研究生：蔡秉勳

指導教授：羅雪容

中華民國一〇四年五月

南 華 大 學

視覺與媒體藝術學系碩士班

碩 士 學 位 論 文

眼界—蔡秉勳陶藝創作論述

Vision-Boundary

Self-interpretation of Tsai Ping-Hsun's Ceramic Creations

研究生：蔡秉勳

經考試合格特此證明

口試委員：陳士誠
羅雪容
廖瑞年

指導教授：羅雪容

系主任(所長)：謝若娥

口試日期：中華民國一〇四年五月十八日

謝誌

從事教職已逾二十餘載，因興趣一直朝著藝文發展，雖常接觸藝文訊息，但總覺得不夠踏實，對自己陶藝專長的部分，也希望能有雕塑方面的能力訓練。受到家人同事的鼓勵，毅然參與進修行列。

在修業這段期間，老師們的認真教學與同學們的相互提攜，點滴在心頭，尤以對待學生如對待自己的兒女一般的周義雄老師，用盡心力提點學生，不論在創作上、精神上、未來發展上，極盡所能授與學生，讓我心中，自許精進，積極學習，未料於學期中，因病溘世，徒留悵然。

在學習徬徨，對於修業手足無措的同時，有幸於羅雪容老師義無反顧，接續指導工作，讓我的修業不致停頓，延續創作撰寫，完成學業。

在此感謝所有指導過我的老師，讓我對藝術美學有了一番更深刻的體會與認知，感謝一路陪伴成長的同學們，有你們的支持，不致徬徨無措，感謝默默支持的家人們，唯有你們的體諒，才能在工作與學業上並進。

蔡秉勳

2015年5月於嘉義

摘要

由於科技的突飛猛進，3C 產品已成現代人生活重心，不論在工作上、休閒娛樂上、甚至在與人溝通聯繫，越來越依賴手邊的電腦、平板，雖然帶來許多的便利，但數位化的聲光刺激、快速的資訊交流，使得我們在思緒上不得平靜，使得新一代的孩子沉溺，甚至出現虛擬與現實世界混淆不清，社會問題、健康問題油然而生。

筆者出生於 1970 年代，經歷台灣經濟起飛，社會由貧轉富，從單純的鄉下農村生活，轉向複雜的都會環境，快速的生活步調，無法在心靈層次上得到舒展，藉由研讀莊子及佛教經典、哲思家的觀點，使內心與外在得到平衡，並由陶藝創作方式，紀錄心靈體悟與轉化，以思運系列、眼界系列、體運系列作品呈現。本創作研究的結果為一、能夠探討人與自我，人與人之間的關係，在物慾紛亂之中維持內心之平衡。二、經由閱讀藝術學理，建立本次藝術創作之文獻基礎研究。三、以陶藝創作為形式，剖析自我並對應環境型態，完成創作研究。

根據創作研究目的，以創作行動研究法，品質思考法，結合敘說研究法之學理基礎與架構，經不斷的反省思考，以創作實踐歷程，澄清並表現以內在心靈與外在物慾尋求平衡的結果，成為藝術理念與表現。

經陶藝創作過程，重塑、煉燒，讓自己有如浴火鳳凰般重生，並以新的層次眼界看待人生，並讓創作作品成為蘊含體悟哲理之軌跡，提點反省之標的符號，並成為未來創作方向之里程碑。

關鍵字：眼界、陶藝、莊子、楞嚴經

Abstract

Due to the rapid progress of science and technology, 3C products have become the focus of people's life. In terms of job, entertainment and communication with others, people come to rely heavily on the computers and tablets. Despite the conveniences they bring us, the stimulation of digital sound and light effects as well as the rapid exchange of information causes us unquiet in thoughts. Kids of new generation indulge in them and confuse the virtual world with the reality, which in turn lead to social and health problems.

The author, born in 1970s, has experienced the economic booms of Taiwan --the switch from poverty to the rich, from the simple country life to the complicated urban one. The fast pace of life disturbs him greatly. To achieve balance between the internal mind and the external world, he has studied not only Zhuangzi and Buddhism, but also thoughts of great philosophers. In addition, he registered the enlightening and conversion of his mind through pottery making, producing a series of works which embody his ideas, views, and interactions with the world.

The purposes of this creative study is : first, to achieve balance between the chaos of human desire and keeping the mind serene in pottery making; second, to analyze oneself in contrast with the environment; third, to explore the relationship between one and his mind, as well as the relationship between people.

By means of creative research and qualitative thinkings, based on theoretical foundation and structure of narrative research, and after continuous reflections, this research aims to demonstrate how one can achieve balance between the inner mind and the desire of the outer world in the practice and performance of ceramic art. Thus, through making, remodeling and heating of ceramic works, one may be reborn like the phoenix in the fire and look at his life with a new perspective. His creation would then become the embodiment of his philosophy, the monument of his enlightening and creative direction in the future.

Keywords: Vision-Boundary, Ceramic creations, Zhuangzi, Shurangama Sutra

目錄

摘要	I
Abstract	II
目錄	III
圖錄	V
表錄	VIII
第一章 緒論	1
第一節 動機與目的	1
第二節 研究方法	4
第三節 創作研究範圍	6
第四節 名詞釋義	7
第二章 創作學理基礎	10
第一節 藝術與哲學思想的影響	10
第二節 藝術創作的精神表現	13
第三節 藝術家的啟發	18
第四節 現代陶藝創作者的影響	29
第三章 創作理念與形式	33
第一節 創作理念	33
第二節 創作形式	35
第三節 創作媒材與技法	43
第四章 作品分析	47
第一節 「思運」系列	47
第二節 「眼界」系列	62
第三節 「體運」系列	76
第五章 結論	91
第一節 創作的省思	91

第二節 未來展望.....	95
參考文獻.....	96



圖錄

圖 1-1 蔡秉勳國中時期紙黏土作品,〈殭屍〉,1983.....	1
圖 1-2 蔡秉勳國中時期紙黏土作品,〈翠鳥〉,1984.....	2
圖 1-3 創作架構圖.....	5
圖 1-4 創作流程圖.....	6
圖 2-1 珂勒惠支,〈嘆息〉,石膏,高 27 cm,科隆華拉夫理查茲美術館藏.....	17
圖 2-2 巴塞利茲,〈一顆頭〉,木刻,155 cm×55 cm×47 cm,1986,露得溫亞琛新畫廊藏.....	17
圖 2-3 巴拉希,〈請賜憐憫〉,木雕,1919.....	18
圖 2-4 羅丹,〈思索〉,1886.....	23
圖 2-5 羅丹,〈青銅時代,蓋著芻褶布的軀幹雕像〉,1896.....	24
圖 2-6 羅丹,〈地獄門〉,1880-1917.....	24
圖 2-7 草間彌生,〈我的未來坐在岩石上〉,2010,複合媒材.....	26
圖 2-8 周義雄,〈會心〉.....	29
圖 2-9 雷默斯·菲士哥達,〈往前看,往後想〉,陶藝,18×16×38 cm,2000.....	30
圖 2-10 蘇珊·柔碧兒,〈困境〉,陶藝,62.5×47.5×20 cm,1989.....	31
圖 2-11 徐永旭,〈妝〉,陶藝,52×30×110 cm,1998.....	32
圖 3-1 作品〈運〉頭部手拉坯成形.....	35
圖 3-2 作品〈運〉裝置鼻子與壓出眼凹.....	35
圖 3-3 作品〈運〉切割鏤空眼睛頭頂.....	35
圖 3-4 作品〈運〉整修表面.....	36
圖 3-5 作品〈孕〉整修表面.....	36
圖 3-6 作品〈韻〉刻畫紋路.....	36
圖 3-7 作品〈眼界〉整理坯體.....	37
圖 3-8 土模鋪上紗.....	37
圖 3-9 土片與土模結合.....	37
圖 3-10 泥條圍出底座.....	37

圖 3-11 上下土坂接合、整修坯體.....	38
圖 3-12 鏤空技法之實施.....	38
圖 3-13 黏上泥條.....	38
圖 3-14 坯體表面施以刻畫.....	38
圖 3-15 直立坯體，上下再接以以拉坯方式拉出的底座及開口.....	38
圖 3-16 土板上施以刻畫、雕塑.....	38
圖 3-17 噴釉台噴上黑色泥漿.....	39
圖 3-18 蝴蝶翅膀上以各色化妝土點綴.....	39
圖 3-19 素燒前亦將坯體上端處施以各色化妝土.....	40
圖 3-20 作品〈心眼〉完成品.....	40
圖 3-21 噴上黑色化妝土後抹去表面.....	40
圖 3-22 使用化妝土平塗於作品.....	40
圖 3-23 bt08-19，透明亮光釉.....	43
圖 3-24 07-34 系列亮光釉.....	44
圖 3-25 bt35-25 系列平光釉.....	44
圖 3-26 各色化妝土.....	44
圖 4-1-1 蔡秉勳，〈蘊〉，陶藝，22 cm×22 cm×22 cm，2015.....	50
圖 4-1-2 蔡秉勳，〈蘊〉背面圖，陶藝，22 cm×22 cm×22 cm，2015.....	51
圖 4-1-3 蔡秉勳，〈孕〉，陶藝，36 cm×37 cm×22 cm，2015.....	53
圖 4-1-4 蔡秉勳，〈化蝶〉右側圖，陶藝，34 cm×36 cm×41 cm，2014.....	55
圖 4-1-5 蔡秉勳，〈化蝶〉左側圖，陶藝，34 cm×36 cm×41 cm，2014.....	56
圖 4-1-6 蔡秉勳，〈化蝶〉背面圖，陶藝，34 cm×36 cm×41 cm，2014.....	57
圖 4-1-7 蔡秉勳，〈韻〉，陶藝，19 cm×19 cm×33 cm，2015.....	59
圖 4-1-8 蔡秉勳，〈韻〉局部圖，陶藝，19 cm×19 cm×33 cm，2015.....	60
圖 4-1-9 蔡秉勳，〈韻〉背面圖，陶藝，19 cm×19 cm×33 cm，2015.....	61
圖 4-2-1 蔡秉勳，〈眼界〉，陶藝，26 cm×26 cm×15 cm，2015.....	65

圖 4-2-2 蔡秉勳，〈眼界〉背面圖，陶藝，26 cm×26 cm×15 cm，2015.....	65
圖 4-2-3 蔡秉勳，〈心眼〉，陶藝，55 cm×14 cm×25 cm，2015.....	67
圖 4-2-4 蔡秉勳，〈心眼〉背面圖，陶藝，55 cm×14 cm×25 cm，2015.....	67
圖 4-2-5 蔡秉勳，〈美麗新視界〉，陶藝，15 cm×15 cm×34 cm，2015.....	69
圖 4-2-6 蔡秉勳，〈美麗新視界〉背面圖，陶藝，15 cm×15 cm×34 cm，2015.....	70
圖 4-2-7 蔡秉勳，〈眼筐〉，陶藝，75 cm×15 cm×12 cm，2015.....	72
圖 4-2-8 蔡秉勳，〈眼筐〉局部圖，陶藝，75 cm×15 cm×12 cm，2015.....	73
圖 4-2-9 蔡秉勳，〈浮〉，陶藝，35 cm×30 cm×17 cm，2015.....	74
圖 4-2-10 蔡秉勳，〈浮〉側面圖，陶藝，35 cm×30 cm×17 cm，2015.....	75
圖 4-3-1 蔡秉勳，〈對〉局部圖，陶藝，15 cm×15 cm×71 cm，2015.....	78
圖 4-3-2 蔡秉勳，〈對〉，陶藝，15 cm×15 cm×71 cm，2015.....	79
圖 4-3-3 蔡秉勳，〈對〉側面圖，陶藝，15 cm×15 cm×71 cm，2015.....	80
圖 4-3-4 蔡秉勳，〈人、間〉，陶藝，37 cm×24 cm×27 cm，2015.....	82
圖 4-3-5 蔡秉勳，〈人、間〉左側圖，陶藝，37 cm×24 cm×27 cm，2015.....	83
圖 4-3-6 蔡秉勳，〈人、間〉背面圖，陶藝，37 cm×24 cm×27 cm，2015.....	84
圖 4-3-7 蔡秉勳，〈人、間〉背側圖，陶藝，37 cm×24 cm×27 cm，2015.....	85
圖 4-3-8 蔡秉勳，〈融合〉，陶藝，72 cm×14 cm×21 cm，2015.....	87
圖 4-3-9 蔡秉勳，〈融合〉背面圖，陶藝，72 cm×14 cm×21 cm，2015.....	87
圖 4-3-10 蔡秉勳，〈自在〉，陶藝，16 cm×13 cm×26 cm，2015.....	89
圖 4-3-11 蔡秉勳，〈自在〉背面圖，陶藝，16 cm×13 cm×26 cm，2015.....	90

表錄

表 4-1〈思運〉系列作品圖錄表.....48

表 4-2〈眼界〉系列作品圖錄表.....63

表 4-3〈體運〉系列作品圖錄表.....76



第一章 緒論

科技的日新月異，讓人類文明產生極大的變化與躍進，尤其電腦進入人的生活後，不僅改變了人與人溝通的方式，似乎人類所有的行為都需電腦數位化科技作為輔助，原本生產方式在經濟及效益上不及以科技主導方式所產出的利潤，因此現今的人們不管在工作上、休閒上都脫離不了電腦數位，雖然大家享有科技帶來的便捷與舒適，但大部分的人們的心靈卻無法跟進如此進步的科技，反淪落於物慾的洪流，操控者似乎反成為被操控者，創作者藉探討外物的追求與內心的寧靜，實際與夢想實踐，以陶藝方式，自我澄清，並提醒大家重視心靈層次的問題。

第一節 動機與目的

一、創作動機

筆者選擇以陶藝為創作媒材，實因對「土」有特別的情感，幼年成長於嘉義縣鹿草鄉下，除了小狗、昆蟲、河中的魚蝦及放眼無盡的稻田陪伴外，還有田中



圖 1-1 蔡秉勳國中時期紙黏土作品，〈殭屍〉，1983

黑色的黏土，不喜說話的我（小時說話會口吃），最喜歡獨自一人玩泥巴，小狗會跑掉、魚蝦被我這無知的小孩給養死，所以用黏土將其形狀捏塑出來，配著大象、

老虎、恐龍、宇宙戰艦、無敵鐵金剛……，快樂又具科幻、穿越時空的世界儼然形成，愛幻想又瑟縮的我，在幼年時期有著大地之母在我脆弱的心靈中，細心呵護著。隨著父親工作遷移至都市，就沒有機會可以到田裡挖黑黏土，雖然如此，但總是惦念著這份泥土的溫柔。在國中時期，坊間出現出現紙黏土這類素材，驚艷之餘，便以紙黏土進行創作，雖喜於有這簡便的素材，但對土的這份情感，始終念念不忘，直到大學畢業（台東師範學院），自己有能力，亦可以選擇工作地，便將教師實習的地點填在台北縣三峽鎮，其目的是能在下班後到一橋之隔的鶯歌鎮，學習陶藝。

筆者擔任國小教師已逾雙十年頭，在學校任職美術工作，指導小學生也有十年光陰，看著一批批孩童畢業成長，感嘆時代的進步是否是給下一代的福音，回想自己的幼年，對照現今孩童手中的電玩、虛擬遊戲，不免產生擔憂與徬徨，物質生活進步，但是否讓現代人更進步、更有心靈活動想像空間？還是將人們壓抑，滿足視覺與聽覺的刺激，將思維狠狠的框在那薄薄的面板上？

人類的發明與研究，在短短的數年間，有如脫韁野馬般的日新月異，而這樣的改變，姑且不論對人類是否有幫助，但已十足的影響人們的生活方式，電子數



圖 1-2 蔡秉勳國中時期紙黏土作品，〈翠鳥〉，1984

位化的產品充斥在我們身邊，除了提高工作上的效率、溝通上的便利這些「好處」外、還有更多的層面正被影響，原本科技是要讓人們更幸福，但科技帶來的負效果，生活步調加速、汙染、人與人間的冷漠……，卻也造成新的問題。

小說的情節，在以往只能由讀者想像，在心裡構築這一情節夢想，但拜科技之賜，不僅讓想像能透過畫面呈現，進而透過 3D、動畫擬真出現，真實與虛擬間開始混淆。媒體網路的發達，讓每個人能抒發己見，亦創造出許多個人的舞台，卻因每個人動機不同，造成真實與虛假不能分明，在這媒體科技充斥的社會，人們的不安感愈來愈重。

思維種種社會問題，越發對於未來產生不安與憂愁，在心靈上的成長，成為筆者追尋解脫之一種途徑，中國哲學思想、佛家思想，西方或其他相關的著作、人物、思想便成為平日研讀對象，今日，亦於南華大學研修相關美學思想，似乎歷代以來，不管是哲學家、思想家、美學家，皆是相同本質的問題困擾著我們，追求真、善、美成為這一群「杞人憂天」之人的重責大任。因此，利用本次研修之機會，試將平日研讀的中國哲學思想、佛家思想，配合美學家之觀念、藝術家的歷程，以創作方式，在自我的心靈上重新洗練，期待新的觀念融入，能將滯澀的思維打通，並在藝術創作上獲得啟發、撫平不安的心靈。

二、創作目的

根據上述動機，筆者以陶藝為媒材，記錄社會紛亂與壓力，逼迫著現今都會生活人們，在觀念上、生活型態上不時的改變，人們心靈無時不刻的受物慾侵蝕，迷失人原有的本性。人們必須在心靈上尋求寧靜，並在這寧靜的心田裡，築夢踏實，透過《楞嚴經》中佛陀演示告誡：「阿難七處徵心、七處破妄，達到十番顯見，破除無明」，透過了解《莊子》齊物論中：「不知周之夢為蝴蝶與？蝴蝶之夢為周與」，闡述人內心與外在的合諧，探討人與人間的關係。本文創作目的如下：

- (一) 探討人與自我，人與人之間的關係，在物慾紛亂之中維持內心之平衡。
- (二) 藉由閱讀藝術學理，建立藝術創作之文獻基礎。
- (三) 以陶藝創作為形式，剖析自我並對應環境型態，轉化為創作研究。

第二節研究方法

本研究採用創作行動研究法、品質思考法、敘說研究法進行研究。

一、創作行動研究法

「藝術創作研究乃由創作者研究自己的行動，屬研究者即行動者（於此亦即為創作者）之方式，且在研究過程中試圖瞭解自我，進而反省並改善行動。」¹創作者針對本研究，閱讀蒐集中國哲學思想、佛學思想、西方象徵主義、後印象主義學說與主張，將其內化反省，層層剖析，並以創作記錄思維歷程，完成此一心靈創作旅程，達到研究目地。

二、品質思考法

「所謂品質的思考、乃指藉著感覺的品質而非藉著語言的固有概念或意識的表現形態而進行的思考方式。」²以體察生活、研讀了解經典、於學校修業期間心得啟發，在創作上試以表達體驗意境、探求表現方式，達到自我實現。

三、敘說研究法

「研究者可以採敘說的方式來建構本文，也可以在敘說的過程中增進對自我與他人、內在世界與外在環境的瞭解。」³筆者在創作的過程中，思維內心情境與外界人、事、物相互交雜所產生之覺察與體悟，作為反省與自我體察、創作的媒材與動力。

¹劉豐榮，視覺藝術創作研究方法之理論基礎探析：以質化研究觀點為基礎〔藝術教育研究，2004，8〕，頁 83

²劉豐榮，幼兒藝術表現模式之理論建構與其教育意涵之研究（文景，1997 初版），頁 18

³何粵東，敘說研究方法論初探（應用心理研究，第 25 期，2005 春，55-72 頁），頁 58

四、創作架構與流程

筆者的創作，依其專長及生活經驗之體察、研讀經典及相關藝術美學之學習、指導教授及相關專家學者之意見，融會反省貫通後，成為創作之架構，創作架構圖如圖 1-3

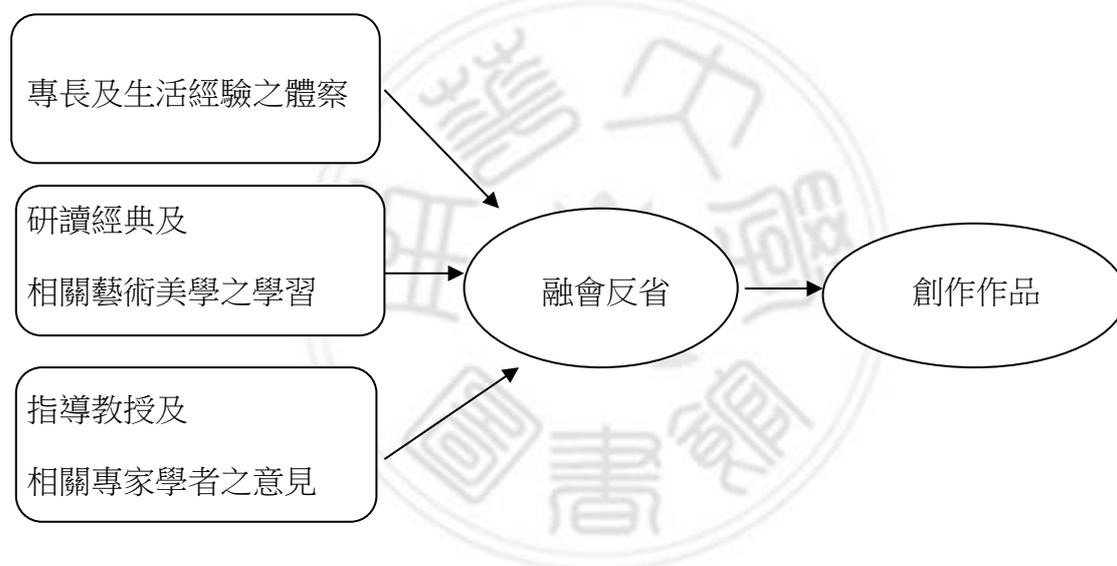


圖 1-3 創作架構圖

依據創作架構，筆者創作流程如圖 1-4，藉由研讀、觀察、體察，並經反省思維，將其具體化，成為創作方式，期間依其材料特性掌握與了解，有相當的試探性創作設計，時有考量不周或對媒材特性掌握不足因而失敗或損毀，改變作品結

構、技巧或改變造型尋求成功，讓作品呈現的完整，將心中的想法與實際呈現的作品，能夠趨於一致。

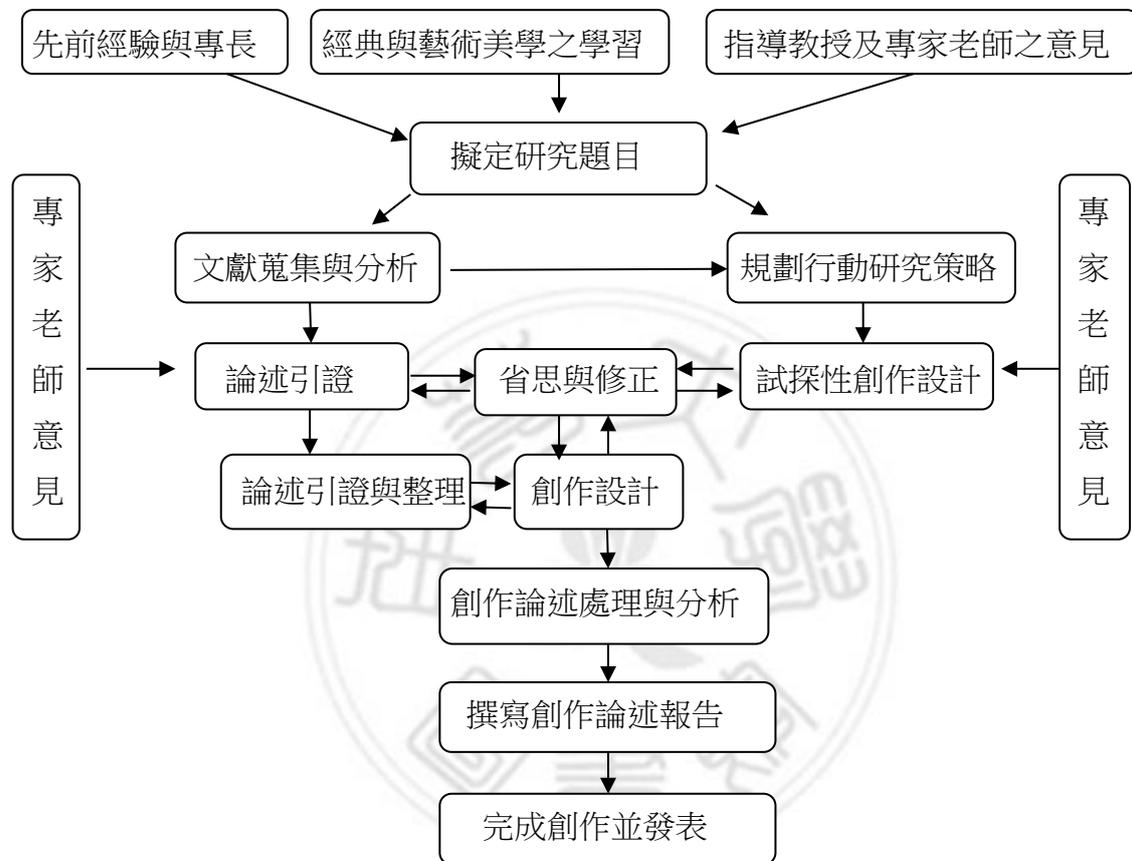


圖 1-4 創作流程圖

第三節 創作研究範圍

本創作論述探討人內心與外物交疊，人與人間相處間的問題，將研究範圍界定如下：

一、創作題材範圍

金融危機後，經濟蕭條產生之壓力，與科技帶來的物慾膨脹，讓人們的思緒雜亂震盪，產生的問題也隨之增加，除了環境的變遷外，人與外境、人與人之間經眼識，進而與心識間交複作用，產生之心境變化，思維反省，成為創作題材的選擇。以莊子思想、與佛陀於楞嚴經中闡述外物、眼識、心識間的關係，以古論今，尋求心靈上的平和，回歸自然，尋求本性，借萬物之性體察自身，作為創作主要的思想。

二、創作形式範圍

創作者將陶藝視為內在想法及創作意念表現之媒材，以形體、質感、顏色、及顏色為表現方式，非為一般陶藝以實用功能為取向，使作品純粹表現創作者之想法及思維。本創作論述雖以陶藝作為表現方式，依作品表現形式，試以輔助工具或支架完成作品，其成型方式多樣，但不墨守傳統捏塑成型之技巧。透過陶藝創作，一方面重溫大地之母懷抱，也利用創作歷程，反躬自省，並透過陶藝燒製的過程，有如淬煉般浴火重生，期待燒成後，有著不一樣，並且滿滿體悟的成果。媒材的選擇以陶瓷土為創作素材，使用釉藥、化妝土等，經過 1240°C 燒製完成，並搭配木材、玻璃等複合媒材表現作品。

第四節名詞釋義

一、**化妝土**：利用不同種類、不同顏色之土，配成泥漿，直接塗抹於坯體上，當成顏料使用。筆者將日本 26 號瓷土，化成泥漿後，按需求加入不同比例之色料，調成各色泥漿，配合基本釉施掛於作品上，並放入電窯中，以攝氏 1240 度氧化燒完成燒製。「**著色和塗施化妝土的方法很多，對於陶瓷裝飾的藝術**

上最重要一環，那就涉及配料，塗施以及化妝土上的施釉等等。」⁴

二、**手拉坯**：將經練土機或經過充分揉練的陶瓷土至於可旋轉的轆轤上（拉坯機），用手經整土、挖洞、拉坯等步驟，製作如筒狀之土坯，常使用於碗、盤、花瓶、甕等中空器皿。「在轆轤上拉坯亦是一種古老的傳統成型方法，亦是現代陶藝和現代陶瓷綜合彩常用的一種成型和裝飾方法。」⁵

三、**釉藥**：「釉是一種燒成後具有玻璃質的產物。是由土類物料、礦物性原料…等混合後，經高溫燒結後的熔融物，再經冷卻而成為表面含有玻璃質的產物。」⁶其燒成溫度（熔點的高低），視釉藥組成物而定，一般來說，會在 900°C 至 1300°C 間。礦物的組成不同、燒製的方式不同、燒製的溫度不同均會影響釉藥燒成的質地、亮度及顏色。

四、**莊子**：莊子姓莊名周，戰國時代哲人，與老子同屬中國道家思想，其著作《莊子》也叫做《南華經》，已寓言方式闡述對人與自我心靈、人與人間、及人與自然間相處之道，全書分為內、外、雜三部分，合計三十三篇，這本書影響了中國哲學與文化的思維，成為道家學派的代表作，老莊、儒家、佛家在哲學界中三足鼎立。「其影響不僅在哲學思想上，在不同時期的中國文學創作上都可以看到他的影子，《莊子》被古人稱作「衰世之書」，正因給予亂世之人心靈的良藥，亦可給予現代人在忙碌生活中，保持清明的心智與自得的態度。」⁷

⁴程道映譯，《製陶瓷用的黏土和釉》（台北縣，財團法人徐氏基金會，民國 85 年 1 月初版），P176。

⁵張學文，《陶瓷綜合彩》（台北市：五行圖書，2001），P103。

⁶吳鵬飛，《陶藝實用釉藥—配方與釉色之美》（台北市，五行圖書出版有限公司，1999），P5。

⁷莊子，高談文化編輯部作，《莊子及其寓言故事》（台北市，信實文化行銷有限公司，2013），P20。

五、**楞嚴經**：全稱《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》，又稱《首楞嚴經》、《大佛頂經》、《大佛頂首楞嚴經》、《中印度那爛陀大道場經》，唐般刺蜜帝譯，全經 10 卷。「其楞嚴法門經要，一言蔽之，即是首楞嚴三昧，本經依其修行者會碰到的困難、問題一一解決，從信、解、悟、入，到修行、正果，每一階段，詳細解說，讓修行者不致受邪魔難，直到修成無上菩提。」⁸楞嚴經闡述人們心靈與外物變化，相互牽連之羈絆，以了解自我，並加以澄清，提供穩定心靈的力量與管道，讓快速變遷、忙於外物的現代人一個探尋自我，發覺自身問題的開門之鑰。

六、**眼界**：眼睛可以看到的範圍，意指見識的廣度，從眼睛的見識與內心的思維可達及的範圍，影響個人器度與處世態度。拓展眼界，除了增廣見聞外，也需個人對事物的理解，有相對的透徹與明白。

⁸網路資料 <http://www.theqi.com/buddhism/LeYen/index.html> 佛學資料區，楞嚴經簡介，查詢日期 2015.1.。

第二章 創作學理基礎

「眼界」筆者創作論述，由眼睛看到的世界、事件、人物，經由個人的經歷、認知、學養、生活環境，產生不同的解讀，而不同的解讀下，影響著個人對事物認知，進而影響個人的行為。同樣的畫面情境，在不同人的解讀下，有著不同的解釋，有著不同的觀點，然而，身為「人」這一群性動物，雖想要有全面的「自由」，卻也害怕「孤獨」，想要獨立，卻也害怕孤獨，雖有自己主張，卻也需要他人認同，或認同他人，因此在這一來一往，有無其目的性，就將原本很單純的情境變得非常複雜。

自古至今，所有的哲學家皆以其認知與感受解釋這一切的現象，並極力追求所謂真理，所謂無法打破的定律，所謂的真、善、美，然而，數百年來的努力、爭辯，不但未將不明的地方闡明，反而製造了更多的爭議、更多的可能，每每閱讀相關的哲思書籍，總有本來無一物，何處惹塵埃之感，既然如此，筆者即以最單純的感受與反應，自覺眼受、心受、人與人間的互動，表現於創作之中，並體驗哲學家或美學相關理論。

第一節 藝術與哲學思想的影響

一、東方宗教與哲學對創作的啟發

「眼光要放遠，不要拘泥於眼前擁有的部分。」⁹每每受到老師或長輩懇切的叮嚀，總是讓我心中掀起漣漪，眼前的，是否是我擁有的？眼光要多遠，才是我

⁹林康夫，邵婷如文，日本篇系列報導游刃於視覺幻象的錯置日本當代陶第一代僅存遺老林康夫（台北市：陶藝，2004年四月），P100。

最終的目標？每每靜夜沉思，總是掉入莫名的渾沌而無所適從，自小所學，皆以聖賢、道德嘉言為首，家庭所期盼的、社會所希望的，皆以此為框架，雖目標崇高，但人們心靈層次如何的提高，如何在諸多外界物慾刺激下，保有真善美的心境，卻鮮少將其列入教育項目。唯於宗教、哲學家試圖嘗試尋找其路徑，近來研修美學相關課程，對照其佛教經典，似有異曲同工之妙。如《楞嚴經》中，佛陀問於阿難，你看見我外貌色相的美好而發心修行，出家學佛，是用甚麼來看？是哪個在喜愛？阿難回答：「我用眼睛看到，用我的心在喜歡。」¹⁰「西方美學研究探討，所涉及的，其範疇在於內容與形式、唯物與唯心、理性與感性，並探求美是甚麼？美的本質？」¹¹種種的疑問，若只拘泥一門學問，有如以管窺天、瞎子摸象之憾，若廣納識學，卻又落入大海撈針的迷惘。

東方哲學，視人為自然的一部分，師於自然，體察山川水木、四時運轉，以悟道、成道、達到天人合一，為人之本職，心靈的不安咎因於對自然的不調。《莊子》齊物論說：「非彼無我，非我無所取。是亦近矣，而不知所為使。若有真宰，而特不得其朕。可行己信，而不見其形，有情而無形。面骸、九竅、六藏、眩而存焉，吾誰與為親？汝皆說之乎？其有私焉？如是皆有為臣妾乎？其臣妾不足以相治乎？其遞相為君臣乎，其有真君存焉！如求得其情與不得，無益損乎其真。」

二、西方美學與佛學反省的契機

對於美，每個人皆有其體驗及經驗，而對美的感受，亦由外在環境與內在心理交互作用產生，正因如此，人們透過共有的外在經驗，彼此分享內在心理的歷程，達到探查彼此，了解自我的最佳途徑，美學的產生，讓心靈領域的探索有了另一角度體察，已達真善美之境界。

¹⁰南懷瑾，《楞嚴大意今釋》（台北市：老古文化事業，1992），P9。阿難，我今問汝。當汝發心緣於如來三十二相，將何所見，誰為愛樂。阿難白佛言：世尊，如是愛樂，用我心目由目觀見如來勝相，心生愛樂。

¹¹苟彩煥，張翊月，廖婉君，《美學與藝術生活》（新北市：新文京開發，2013），P2。

綜觀西方美學，不管何種學說，透過辯證讓其思路越發明顯，畢達哥拉斯學派「強調要從客觀的事物中，以及從無關乎主體（人）審美感受的某種自然客觀的屬性或自然特徵上，去探索美的本源。」¹²還是柏拉圖認為的「美的本質不等於美的事物，強調美的本質不應從事物的感性形式上去尋找，而應透過理念去探尋。美的理念才是世間萬物之美的根源。」¹³或是亞里斯多德主張的「一個有生命的東西或是任何由各部分組成的整體，如果要顯得美，就不僅要在各部份的安排上顯出秩序，而且還要有一定的體積大小，因為美就在於體積大小和秩序。」¹⁴直到18世紀法國啟蒙時期狄德羅（Denis Diderot, 1713-1784）的論述「美是由存在於事物本身的真實關係所構成，此真實關係能夠被人所感覺並在悟性中被喚起，因此人能被這層關係所感覺。」¹⁵18世紀末19世紀初康德（Immanuel Kant, 1724-1804）唯心主義與崇高審美觀念，強調「崇高無利害、無概念的普遍性、無目的的合目的性、無概念的必然性。」¹⁶等主張，抑或是融合各家學說「西方學者休謨（David Hume, 1711-1776），主張把洛克（John Locke, 1632-1704）提出的內省經驗加以絕對化，導致唯心主義經驗論的發展，柏克（Brock, 1729-1797）同樣依據洛克曾提到的關於觀念來自外部經驗的原則，力主唯物主義的經驗路線。把美的本質總結為主觀意識或審美感受，提出美是無利害、無概念的形式引起的愉快主張。」¹⁷雖主張不同，但都不離心與外境的範疇，掌握住心性的變化，察覺外境的影響，應是達到真善美境界的不二途徑。

《楞嚴經》中，佛陀一再闡釋，外境的變化，皆離不開「心」的慾望，而心並非是終究的歸依，探求人生的真善美，需靠自我澄清，抽絲剝繭，七處徵心、八還辨見，了解心理與生理，受、色、想、行、識五陰的運作，體察眼、耳、鼻、舌、身、意六根的作用，見得眼與色、耳與聲、鼻與嗅覺、舌與味覺、身體與感

¹²苟彩煥，張翡月，廖婉君，《美學與藝術生活》，P3。

¹³苟彩煥，張翡月，廖婉君，《美學與藝術生活》，P7。

¹⁴苟彩煥，張翡月，廖婉君，《美學與藝術生活》，P81。

¹⁵苟彩煥，張翡月，廖婉君，《美學與藝術生活》，P105。

¹⁶苟彩煥，張翡月，廖婉君，《美學與藝術生活》，P153。

¹⁷苟彩煥，張翡月，廖婉君，《美學與藝術生活》，P11。

觸、意識與思想十二處的歷程，其間的往來，身心與外境十八界本能，真正體悟到真如自性的本體。

體會真如自性，除了從內而外的探查，中國另一重要經典—莊子，以另一個角度，從外而內，體驗自然、外境，反躬諸己，以疏導代替壓抑，順其自然。「以天地為大鑪，以造化為大冶。」¹⁸「知不可奈何而安之若命。」¹⁹面對現今雜亂社會現象，老祖宗早已提出解決之道，只因外欲物質的牽扯，早已拋到九霄雲外，唯受其煎熬，才知返璞歸真。

鑑古知今，無論從哲學觀點、美學論述，均指引迷惘失序的現代人一個良善的方向，從而面對社會變遷的衝擊，如同在閉鎖的心靈深處，點亮心燈，開了眼界。

第二節 藝術創作的精神表現

綜觀人類生活與文明的發展，從早期滿足生理之食、衣、住、行的發明，讓原本如同動物般，成天尋覓食物與安全的人們，漸漸有多餘的時間從事非經濟之活動，進而發展至美學及心靈層次的追求。如陶藝的發展，從原始的文化出土的陶甕上即可發現，原本純為生活被發明的素面陶甕，發展至豐富圖騰的裝飾性花紋，除了滿足功能的需求，也對視覺感受有深一層的需求。滿足了生理及視覺的需求，文明的演進，讓人們對心靈上的追求也更進一步的拓展，陶俑等陪葬品的出土，證明了遠古的人們，不僅思維生活的改善，也希望將這些成果，延續至未知的未來。

順應人類文明的發展歷程，以陶藝做為創作媒材，思維其陶藝演進歷程，追求心靈感受上的突破，將陶藝工藝的特質，昇華為藝術表現之手法，如同繪畫歷

¹⁸簡美玲，《莊子讀本》（台南市，文國書局，2003），P145。

¹⁹簡美玲，《莊子讀本》，P114。

程般，從記事記物，轉而對美的視覺感受表現，進而對神靈宗教的崇敬，再探討個人內心的感受。巧妙的演繹，點出人們思維的歷程，筆者以此脈絡，從平面藝術家及雕塑家之藝術創作的精神表現，體驗其心路歷程，嘗試陶藝創作。

西方藝術史中從後印象主義，直到象徵主義、表現主義，呈現藝術家由外境顏色、光影、形狀、空間的探討，轉移到內在感受的開發。由原本歌頌「神性」的光輝，漸漸轉向探查周遭人事的變遷，關懷「人性」的脆弱，進而以自身的感受，以內心的感知出發，表現在作品上。筆者以此三時期作為典範，誠如創作目的中，以探討人與自我，人與人之間的關係，在物慾紛亂之中維持內心之平衡，實以外境、人、自我三方轉折，以期從中獲得啟發。

一、關懷周遭的後印象主義

如同以往，十九世紀藝術家在體會到工業革命的鉅變影響著當時年代。「對工業化的內容有著疑慮，畢沙羅、梵谷，憂慮著農村土地的改變為工廠之後農民的何去何從，看到了工業化後城市邊緣無家可歸的農民變成打零工的勞動者，勞苦終日，一無所得。」²⁰「他們注視的不是都市的華美明亮美麗，而是深沉透視城市繁華背後不可言傳的荒涼本質。」²¹所注意的，並非是表象，想要傳達的，無非是對人生的莫可奈何與徬徨。因此試著用一己之力，探究其心靈上的脆弱空虛，或者寄託於畫作上使人感覺溫暖的小確幸。

後期印象派之畫家改變觀察事物的方法。「在創作上，以更綜合的觀點，回復到事物的實在性，反對把物體分解成支離破碎的光和色。」²²這些動作，讓藝術的產生，富有更深層的意義，藝術家不僅在實物描述上，有相當的著墨，更在意義上，傳達自我心靈的突破。梵谷於 1885 年創作之作品〈吃馬鈴薯的人〉²³，無疑的是想傳達一悲天憫人之心境，在畫的主題上，選擇了不討喜的題材，其目的要揭發窮苦者的困頓生活，引起社會大眾的關注，喚醒觀畫者能關懷這些窮困的工

²⁰蔣勳，《破解梵谷=Van Gogh rediscovered》（台北市，天下遠見，2007），P60。

²¹蔣勳，《破解梵谷=Van Gogh rediscovered》，P60。

²²李長俊，《西洋美術史綱要》（台北市，雄獅圖書公司，1979），P113。

²³蔣勳，《破解梵谷=Van Gogh rediscovered》，P53。

人或農民，在畫面上壟罩著深沉鬱暗、沉重靜默，整張畫像是一種儀式，肅穆的、莊嚴的，如同「最後晚餐般，亦讓觀畫者對中下階層窮困的人們表達生存的莊嚴。」²⁴不可否認，畫家環視周遭已備創作動機與能量，所觸發的，不僅僅只是觀察顏色的變化、物體的光影，更加有深層的內心剖析，表達出自我的情感。透過作品，透過視覺，聯繫彼此之間的情感，欣賞畫作的同時，也讓畫家將觀畫者帶入其境，穿越時空，體驗畫家的悲、喜、憤怒、恐懼、憂愁...，無疑的，讓觀畫者透過畫家的眼界，在心靈上獲得滿足與成長。

二、紀錄內心現象的象徵主義

後期印象派逐漸演進，透過藝術創作關懷周遭事物，也記錄畫家心路歷程，象徵主義（Symbolism）因而成形，一個重視真相，拋棄表象，忽視理性的思考，探究個人內心的現象，一位藝術家，除了表彰其現實的景物，更需要依賴其獨特又豐富的想像力、洞察力，讓作品化作象徵符號，紀錄個人內心現象。法國藝評家奧利雅（Albert Aurier）在 1891 年以「象徵主義」（Symbolism）這個名詞來形容高更與梵谷的繪畫。²⁵高更與梵谷他們的畫影響後世畫家。「盧梭（Henri Rousseau，1844-1910），終其一生未離開巴黎，而其畫作帶有純樸的原始氣質外，亦增添複雜的神秘象徵。〈睡眠中的吉普賽人〉（The Sleeping Gypsy），畫面中一隻獅子正低頭嗅著沉睡中的普賽人，全幅畫透露著寂靜的沙漠世界，呈現一種潛意識的意象。」²⁶ 透過畫面，似乎感受到畫家的寂寞、孤獨、恐懼與渴望，其將內心的思緒，轉化為畫面，讓觀畫者從畫面中直接感受，也與觀畫者產生共鳴，多了反省思維的空間。

三、強調內在感受的表現主義

「表現主義所主張的內容，是一方面反對印象主義乃至自然主義，而已作者

²⁴ 蔣勳，《破解梵谷=Van Gogh rediscovered》，P52。

²⁵ 張心龍，《西洋美術史之旅》（台北市，雄獅圖書股份有限公司，1989），P174。

²⁶ 張心龍，《西洋美術史之旅》，P176。

的精神為主，自然為輔，不為自然的外形所迷惑，以追求事物的本質為目的。」²⁷強調個人的感受，每位藝術家自我面對環境壓迫與感知，重內心出發，不受傳統的限制。「他們鼓勵每位藝術家發展個人特色。同一個藝術流派可能發展出截然不同的繪畫方式，他們從相似的基本理念出發，卻往不同方向積極嘗試與創新，找尋個人的藝術價值。」²⁸表現主義延續後期印象主義對自我情感的表現，並顯得更加強烈，當時社會處在動盪不安的時代，面臨了第一次世界大戰的影響，畫面的呈現，已不是探討畫面的結構或是光線的捕捉，而是面對生活的無奈以及社會生活中的摩擦與煩惱，亟欲跳脫之情洋溢在作品上，這股衝動影響了這時代的藝術家。「表現主義是反對忠實自然的客觀再現，而是發自深思冥想，強調精神主觀。」²⁹造就這時代作品的多元表達方式，也在建築、音樂、詩歌、小說等領域，發現其蹤跡。

表現主義的代表人物孟克（Edvard Munch，1863-1944），幼年在病魔的恐懼與折磨家庭下生活，心靈已深深烙印恐懼，成為畫家後，將其心中的恐懼轉化成誇張的線條與色彩，強烈的情緒油然的表現在作品上，其作品〈叫喚〉，利用扭曲怪異的型態與線條，驚悚的表情，深觸觀者心思，明白也清楚的表達內心狀態。其畫作「揭示了世人中廣為散布的絕望情緒，而這種情緒以前在繪畫中是無所表現的。」³⁰

對立體造型藝術家來說，透過造型傳達心中意念。「在表現主義的藝術風格中，變形與抽象是為了表現出比現實的人類社會更深一層，更真實面貌的手段；這樣的手段只有在這樣的過程中才具有義意。」³¹其中珂勒惠支（Kathe Kollwitz，1867-1945）的作品〈嘆息〉，即強烈表達作者對於戰爭的無奈與感嘆。「對表現主義的雕刻家來說，最重要的是人性的真實表現，他們豪不畏縮地凝視著人們對於

²⁷劉振源，《表現派繪畫》（台北市，藝術圖書公司，2000），P65。

²⁸林欣怡，瘋狂主題之呈現：以表現及超現實主義脈絡為主軸之探討，P45。

²⁹潘東坡，《20世紀美術全覽》（台北縣，相對論出版公司，2002），P52。

³⁰羅斯瑪莉·藍伯特，錢乘但譯，《劍橋藝術史》（南京，鳳凰出版傳媒集團，2009），P16。

³¹瑪格達雷娜·M·梅拉等，魏伶容等譯，《德國表現主義藝術》（台北市，藝術家出版社，民93），P229。

時代的不安、危懼感與焦躁，不受限於既有的權威與形式，持續地摸索著以新瓶（形式）來盛裝新酒（現實）的方法。」³²

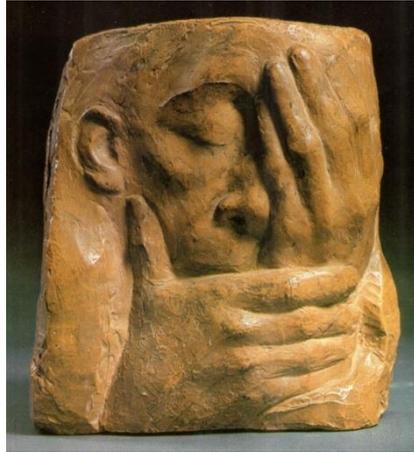


圖 2-1 珂勒惠支，〈嘆息〉，石膏，高 27 cm，科隆華拉夫理查茲美術館藏

表現主義藝術家巴塞利茲（Baselitz, Georg, 1938-），以對社會充滿強烈的批判與激進的題材，作為其創作的訴求。「1969 年開始的新花招是把畫倒掛處理，使人重新思考是否仍是表現主義，本來被質疑具象還是抽象是否變成不必要的爭執。」³³其故意追求爭議的同時，賦予觀畫者更多的思維及討論的空間，在不斷的從外界的刺激下，引發內心的矛盾與懷疑，充分的將藝術家的意識顯現給大眾，其〈一顆頭〉的作品，以大塊劈切的方式表現，空洞的眼神顯現無奈與抑鬱的壓力，讓作品的氛圍直接觸動觀賞者的心靈，引發許多的聯想。



圖 2-2 巴塞利茲，〈一顆頭〉，木刻，155 cm×55 cm×47 cm，1986，
露得溫亞琛新畫廊藏

³²瑪格達雷娜·M·梅拉等，魏伶容等譯，《德國表現主義藝術》，P229。

³³潘東坡，《20 世紀美術全覽》（台北縣，相對論出版公司，2002），P116。

表現主義以簡約的造型，強化濃郁的內在情感。雕刻家巴拉希(Ernst Barlach，1870-1938)，其作品〈請賜憐憫〉中：

那乞婦枯瘦多骨的雙手之簡單姿態裡，含藏著濃烈的表現力，再無他物可將我們的注意力從這個統御的主題引開。婦人把斗篷罩在臉上，簡化的頭部形狀更能激發觀者的情感。³⁴



圖 2-3 巴拉希，〈請賜憐憫〉，木雕，1919

第三節 藝術家的啟發

筆者創作理念，以外界對個體心中影響，為創作主軸，思維藝術典範的選擇，以後印象主義之藝術家為主要選擇對象，其原因莫過於此時期的藝術家們，以藉外物繪畫表現其內在心中想法，作品的呈現除了反映當時的狀況，更多的內容是展現其心中的夢想、歡喜、恐懼或悲傷，尤以高更而言，追求自己心中的理想，

³⁴E.H. Gombrich，兩云譯，《藝術的故事》(台北縣，聯經出版公司，2000)，P568。

追尋其所謂的真理，以及反省自身面臨的困境，皆赤裸裸的表現於創作上，像一位心靈的開荒者，雖然傷得體無完膚，但忠實的記錄，對我們而言，提供了對生命另一番的見解，解剖那常人不敢談論的禁忌。對於羅丹，忠實面對自我，表達自我想法，自然吸引與你有真切感受的群眾，不必投人所好，天真、單純，等待時機。

以探討外物物慾的紛亂與維持內心寧靜中，尋求平衡。以陶藝創作為形式，剖析自我與環境型態做對照，轉化為創作，及探討人與自我，人與人之間的關係。作為創作目的。依此目的，尋求相當之藝術家，成為對筆者於創作上之啟發，不僅在造型上，更於其作品中透露出的人文氣息、對生命之體悟、人與人間的關係等等，觀照其創作理念，反省自我，融合並成為筆者作品之精神。以此，擇以高更、羅丹、草間彌生、福田繁雄，以及周義雄先生的作品，作為創作之啟發。

一、高更

十九世紀後，藝術家的創作不僅在畫面安排上，有其突破，對於思想上、情感上的傳達，更有別於前期古典藝術家，想要傳達的，已不是神的旨意、貴族的尊貴，更多個人的情緒、恐懼、舒適、關懷等態度顯露在作品上。對於生活，體察週遭人事物的活動，面對生活的困頓、迷惘，使用畫筆將其訴說，對於心靈，赤裸的展現出自我的想法，不受道德束縛，不受社會批判羈絆，只有盡情的展現、揮灑，他們把「人」的議題凌駕於神之上，把平民為生活打拼的精神與態度奉為圭臬，鄙棄奢華虛靡的貴族，試著解放自我，挑戰當時的道德標準。無疑的，在其作品的呈現上有極大的璀璨，但其一生，所面臨的衝擊，卻是常人無法理解。

筆者多年沉浸於中國哲學思想、佛家思想，因習修美學，須完成創作論述下，接觸相關書籍與藝術家的介紹，剛開始，很難接受其思維說法，更不能認同其行徑與做法，但每每研讀後思維，卻讚嘆其人的勇氣與行為及貢獻。這群藝術家，像是把自己放在解剖台上，一絲不掛，任由自己宰割研究，不留情面，將人性的議題細細剖析，他們不歌頌人性光明面，但也不避諱黑暗面，對「情慾」、「性」、

「貪婪」等禁忌表露出來。沒有說，並不代表沒有，這些禁忌，對社會穩定來說，是需要的，但對於想要追尋心靈層次提升的人，這群藝術家提供給我們最佳的參考、省思，相對於中國思想哲學、佛學，其崇高與深奧，屢屢運用比喻、寓言等說明，避開人性，卻也讓人覺得遙不可及、瞎子摸象，而這群藝術家，因貼近人性、了解人性，因此為了想要將心靈層次提升的人們，似在到彼岸的鴻溝處，搭了一座橋樑。

高更在其人生經歷船員、證券交易專家、結婚、習畫、決定專心作畫、認識畢沙羅、梵谷，最後出走走向大溪地。從一位前途似錦的白領階級，成功的證券大溪地出走，走向一個生活十分不便，沒有水電，沒有商業和工業污染的原始島嶼。³⁵他看到了甚麼？是甚麼吸引力驅動他願意犧牲眼前的舒適安逸，結果可能換來貧病、無依、甚至遭受道德家唾棄的風險旅程？誠如蔣勳先生於「破解高更」一書作者序言：

我們從哪裡來？

我們是什麼？

我們要到哪裡去？

高更最後的巨作是幾個最原始的問句，如同屈原的「天問」，只有問題，沒有答案。沒有答案的問題或許才是千百年可以不斷思考下去的起點。³⁶

對筆者來說，一個已求得溫飽，具有安全感的個體，都會想到這一議題，人生的追求，或許都沉溺在聲光飲樂上，或許體悟到更高境界的希求，在這科技發達的現代社會，物質的進化只是一直麻痺人們在心靈成長的麻醉藥、安慰劑，知道個中道理的人多，但願意離開已經習慣的「舒適圈」，走向一個不可知的未來，探詢那深根於基因裡的問題，卻寥寥可數。高更是一位值得尊敬的藝術家，在他

³⁵蔣勳，《破解高更第二版》（台北市天下遠見 2013.05），P11。

³⁶蔣勳，《破解高更第二版》，P13。

踏上探詢的那一條路，就已經值得人們尊敬，他將自己所追尋的，使用顏料，將其心靈地圖，原原始始的勾勒出來，他不避諱畫出人們厭惡卻愛流連的荊棘黑深林（原始的慾與肉體），也不忌諱的畫出莫名的深淵與懸崖（神與死靈），雖其晚年困頓潦倒、疾病纏身、名譽毀損，也依然孤獨地走著他想走的路。

高更對於在這二十一世紀的我們，像是一名披荊斬棘的烈士，人們不敢走的路，他走了，亦如實的紀錄下來，打開我們的心靈地圖上黑暗的那一區塊。一八八八年九月，高更創作了〈說教後的幻影：雅各與天使的格鬥〉(Vision after the Sermon)，在畫作中，以轉換繪畫中的符號關係，他將天使與雅各如當時在布列塔尼風行的摔角比賽選手一般。「高更將象徵主義替換了現實主義，除了畫面上拆解重組經典上的神話人物、英雄或美女，再加上自己的認知與觀點，從傳統中找出自己的出路，企圖突破現狀，而在選題上，透漏自己心中的疑惑。」「甚麼是真實？甚麼是想像？甚麼是夢的本質？想在精神層次上有著更高的提升。隔年完成的〈黃色基督〉(Yellow Christ)，亦表明高更對宗教崇高精神的追求與信仰。」³⁷

隨後至大溪地，拋開繁華，回歸樸實，結伴一位十幾歲的女孩，看似荒淫的生活，卻伴著貧窮、疾病、喪親之痛。似乎是放棄了希望，卻也創作做出〈我們從何處來？我們是誰？我們往哪裡去？〉巨型畫作，其中透漏了對死亡後的期許，他在 1898 年 2 月，寫給蒙弗雷德(Danied de Montfreid)的信中提到本畫作的內容：「圖的右下方，是一個安睡的嬰兒，以及兩位坐著的女子，另有兩位穿著緋紅色衣服的人，相互談論著種種的想法。旁邊坐的人（未按照遠近法，特地畫得比較大），抬起手臂，很吃驚的看著那兩個談論著自身命運的人。中央有個採摘水果的人，一個孩子的旁邊有兩隻貓，還有一隻白色的山羊。有座神像，舉起手臂做出充滿神祕意味的姿勢，並且意有所指地看向遠方。一個坐著的人，側耳傾聽神像的話語。最後是一位與死期不遠的老婦人，等著接受命運的安排。」³⁸這些畫面，意味著人的生與老死，由圖右至左，嬰兒代表著生，老婦人代表著老死，中間最

³⁷王庭玫，《綜合主義大畫家：高更名畫 420 選》(台北市藝術家出版社 2010.9)，P63。

³⁸王庭玫，《綜合主義大畫家：高更名畫 420 選》，P375。

重要的人物，是代表著採摘智慧之果的夏娃或者是亞當。其歷程有如人的一生，追尋真理，是否是聽人塗說（兩位穿著緋紅色衣服的人）？或是有如亞當夏娃般自我探詢（中央採摘水果的人）？抑或是服從神的旨意（一個坐著的人，側耳傾聽神像的話語）？高更沒有給予肯定的答案，但卻是抱著尋死的念頭時完成，那雜陳的思緒，對死亡的無奈，筆者觀畫時，感受特別深刻。

二、羅丹

「羅丹（Auguste Rodin 1840-1917），一位法國出生，其影響力不僅擴及整個歐洲，他與眾不同的創造性觀點，被許多現代藝術大師作為研究的對象，例如布朗庫西、傑克梅第、馬諦斯、孟克、畢卡索以及席勒等，都直接受到羅丹的影響及啟蒙。」³⁹他認為一位藝術家，最重要的，就是觀察周遭，用自己的方式表達內心感受，在其遺囑裡面寫到：

要有徹底桀驁的真實，要毫不躊躇的表白你的感覺，那怕你的感覺與固有思想是衝突的，也許你不會馬上被人瞭解，但你孤獨的時間是很短促的，朋友們不久會走向你，因為對於你是絕對真實的東西，對於大家也必然是絕對真實的。⁴⁰

羅丹與當時的印象派畫家體會到相同的時代鉅變。「體驗周遭環境，真切地表達自己的想法，不譁眾取寵，也不乖戾造作，當他到義大利旅遊，開始臨摹米開朗基羅的作品時，體認到，並非根據作品可見的形象摹寫，而是從自己對作品的理解，想像出表現的架構與系統。」⁴¹這樣的自我訓練，所獲得的，並非純然的米開朗基羅，而是透過瞭解與咀嚼，昇華成羅丹的形式風格。

哲學家尼采認為藝術家所謂的天賦，是將自我探求的客體，置於他可達到的

³⁹張光琪，《羅丹：現代主義雕刻大師》（台北市，藝術家出版社，民92），P162。

⁴⁰葛賽爾著，傅雷譯，《羅丹藝術論》（台中市，好讀出版社，2003），P12。

⁴¹張光琪，《羅丹：現代主義雕刻大師》，P34。

探求之外，他必須透過轉化經驗的本質，進入一個只有透過創造及創造活動的領域中，一如他可以形式出現的方式，活出自我長久的生命。「天才可以輕易地以不脫離主題而進入純粹哲學的角度，並藉著藝術的意義連結觀念並且創造，這就是羅丹的創造性特質。」⁴²

「欣賞羅丹的作品，除了表面的肌理、整體造型的平衡，以及人物造型外，還有更多的情緒、感情融入其內，其局部未完成性的特質，這些段落式的作品不是一種練習，也不是傳統雕塑意義中整體之下的局部，而是必須以特殊的思考來進行解讀。」⁴³這種局部未完成性，留給了觀賞者遐想與思考的空間，除了讓人想要探求作品背後的意義，無形之間，也將觀賞者拉入作品意義中，當然，每個人的想法與賦予作品的意義會不同，正因如此，作品所闡述的、所要表達的思緒、情感便會無限的擴充，作品〈思索〉（圖 2-10），在一個大理石台坐上一位女子的頭部，雖然只有頭部，但從低頭，眼睛凝視前方的動作，沒有軀幹與肢體的表現



圖 2-4 羅丹，〈思索〉1886

，讓觀賞者直接參與作品的詮釋，她正在想甚麼，深鎖的眉頭，究竟為何？作品透過各個角度、光影的變化，產生許多的聯想，羅丹沒有給予一個解答，但把我們給拉進其中，我們的想法便給予作品新的詮釋，而這種詮釋，不僅包含一種情

⁴²張光琪，〈羅丹：現代主義雕刻大師〉，P30。

⁴³張光琪，〈羅丹：現代主義雕刻大師〉，P147。

緒，當觀賞者觀賞時是喜悅的、所給予的答案可能是正向的，若悲傷的，可能是負面的。

「作品的未完成性，觀者被強迫運用雙眼極力搜尋可觀察到的蛛絲馬跡，加入自己的想像力，羅丹對這種傳統整體觀的拒絕，主觀有力地斷定部分、片段亦可凸顯作品的特性。」⁴⁴因為非整體，在所有對作品的詮釋，就從觀者所得。〈青銅時代，蓋著縐褶布的軀幹雕像〉（圖 2-11），一個人，不完全的肢體被縐褶布包圍，只露出閉眼仰頭嘴微張的臉龐，安詳的臉龐給予許多的遐想，是寧靜的沉睡？



圖 2-5 羅丹，〈青銅時代，蓋著縐褶布的軀幹雕像〉1896

還是死亡的空靈？多樣的思緒同時存在同一件作品上，讓人不由得深深被作品所吸引，看著羅丹的作品，觀者很容易觸動自己心靈深沉的一面。



圖 2-6 羅丹，〈地獄門〉1880-1917

羅丹的作品，猶如勸世歌般，撥動著觀者的心絃，叮嚀觀者需關照其心，〈地

⁴⁴張光琪，〈羅丹：現代主義雕刻大師〉，P151。

獄門〉(圖 2-12)。「一件花費將近二十年的時間，卻一直沒有完成，門上近二百多個人像，成為後來獨立作品的基礎。其中最有名的一件就是〈沉思者〉。」⁴⁵這件作品被擺在中間的門檻上，低著頭，看者下面芸芸眾生，若有所思。筆者觀來，〈地獄門〉似乎是羅丹對藝術的總結，而沉思者，便是表明一位藝術家所要有的態度。誠如在他的遺囑中寫道：

要有耐性啊！不要依賴甚麼「靈感」(inspiration)，他是不存在的。

藝術家的德行只是智慧、專注、真誠、意志。如誠實的工人一般，努力你的工作罷。⁴⁶

筆者研讀羅丹相關書籍，感佩其學習的態度與創作精神，尤以現今社會一味模仿西方文化、美學，是否將自己落入學舌鸚鵡，一文不值？唯以自身文化為基底，透過瞭解與體驗，真實表達內心想法，整理出一條屬於自己體驗獲得的脈絡。

三、草間彌生

「藝術創作行為是人類高層次的心理活動，牽涉到複雜的動機、想像、思維等等變數(variables)。」⁴⁷創作者依其心理需求，從事創作工作，而作品即反映作者本身之思維、認知及其成長背景。「被壓抑的需慾經由昇華而獲得滿足，因此藝術活動本身即有快樂的特性。」⁴⁸日本藝術家草間彌生(Yayoi Kusama)，從小即不斷的畫著圓點，不斷的複製。「除了讓自己忘卻痛苦，也以此肯定自我，避開自殺的念頭外，更進而賦予圓點生命力、和平及從內心傳達對「永恆之愛」的憧憬。」⁴⁹其成長過程，挫折、壓力不斷：

是在雙親失和的狀況下意外懷孕出生的，從小到大，每天都被捲進

⁴⁵張心龍，《西洋美術史之旅》(台北市，雄獅圖書股份有限公司，1989)，P167。

⁴⁶葛賽爾著，傅雷譯，《羅丹藝術論》(台中市，好讀出版社，2003)，P12。

⁴⁷劉思量，《藝術心理學—藝術與造型》(台北市藝術家出版社，1998)，P256。

⁴⁸劉思量，《藝術心理學—藝術與造型》，P259。

⁴⁹草間彌生，楊家昌譯，《草間彌生x圓點執念：寫給時代的話》(台北市，邦成文化事業股份有限公司，2014)，P15。

父母周而復始的爭吵。幻聽幻覺讓我產生強迫性的焦慮和恐懼。接著開始喘氣、心律不整、心悸亢進、產生錯覺.....彷彿天天遭遇高血壓與低血壓水火交攻、腦貧血和腦溢血潮來潮往。

就像這樣，這些混沌從心理和神經的病灶湧出，被青春期無可救藥的黑暗和內心傷痛引來---它們正是我長年持續創作的根本動機。⁵⁰

看其經歷，不免對於本位藝術家升起感佩之情，從小時家庭的挫折、求學時面臨的困頓，乃至異鄉生活、創業、創作，每個階段，均有相當大的壓力與衝擊，靠著藝術創作，維護心靈上的淨土，朝著自我的認知前行，雖在當年不獲諒解，甚至被其祖國冠上不名譽的名稱，但她堅強的信念，在這快速變遷的時代逐漸開明，影響後人觀念與思維，成為家喻戶曉的一位先驅，成為其國寶級藝術家。



圖 2-7 草間彌生，〈我的未來坐在岩石上〉，2010，複合媒材

四、福田繁雄

「福田繁雄 (Shigeo Fukuda)，一位善用錯視的設計大師，運用「視覺雙關」(Visual Puns) 處理空間組織與深層意象，運用圖地反轉的原理，探索及創造生

⁵⁰草間彌生，鄭衍偉譯，《無限的網：草間彌生自傳》(新北市，木馬文化事業股份有限公司，2011)，p115。

動有趣的視覺幻象，利用造型色彩的相似性、空間線索的模糊性以及視覺認知上的差異，使二維與三維空間懺生錯綜複雜的關係，營造出多重意義及神秘的視覺空間，此種運用視覺認知，創造出的視覺吸引力、怪異情趣與巧妙意涵的複合體兼備如遊戲般的幽默感，除了表達出難以言喻的視覺感受，也映照著內在概念所觀看的世界。」⁵¹如同福田繁雄先生所說：「現代科學能使我們看到微小的細胞和偉大宇宙的星星，也因為科學的進步，使我們地球人不戴眼鏡連兩米外的新聞字也看不清了。這種人類的進化和我們視覺的退化，我覺得是一個很重要，而且很有趣的課題。如果能兼有“快樂人生”和“笑談人生”，我覺得可以成為廿一世紀的一個重要文化題材。」⁵²

人與人之間的交雜，宛如福田繁雄所設計的海報般，亦如現今社會，人與人之間的關係，無法真切的分出彼我，圖地反轉的原理，像是提醒著觀者需多方角度看待同一事件，才能全面的了解與領悟。每個人均是自己故事中的主角，也是他人故事中的配角，對於自身的角色，可是一位父親的孩子，而在另一方面，亦是一位孩子的父親，這樣的關係，層層疊疊於社會每一階層的人們，為避免紛亂的關係擾亂，也應向福田繁雄一樣，笑談人生中，放開眼界，避免於便捷生活的進化中，讓自己的思維退化。

五、周義雄

一件藝術品，會讓人喜愛，無非是觸動觀者的心靈，這種觸動，不僅是作品上的形式、色彩、結構，更重要的是作者表現出的內涵與想要傳達意念，而這樣的情思，若能與觀者產生共鳴，燃起戚戚焉之讚嘆，儘管形式簡單，也不會抹滅其價值。對於作者而言，要傳達其真切的情感，厚實生命的體悟，須依其文化背景，循著共同的血脈，與現今面臨的環境、衝擊相呼應，達到繼往開來、承先啟後。

⁵¹李新富，福田繁雄的設計世界，（設計印象，第6期2003）P58。

⁵²福田繁雄，網路資料 <http://www.icm.gov.mo/exhibition/fukuda/philosC.asp?pic=true>，查詢日期2014.11

周義雄老師一生創作無數，體會中西藝術相融合之美。「在其作品上，創造一種純然的內在靈動，讓平和、優雅、悠然、自得的東方美學縈繞於作品，有別於西方雕塑美學，以不誇張、不激情、不高昂、不怪異的表現，彰顯對生命真相徹底體悟之心境。」⁵³

周義雄，19歲時進入台灣藝專雕塑組學習，師承楊英風、何明績、丘雲等藝術家，深受楊英風先生啟迪與刺激，鼓勵開創屬於自己的風格。另一方面，在其30歲與50歲之間追隨國學家愛新覺羅毓鋆學習四書五經、諸子百家、文學詩詞。「自己亦深入研究中國傳統雕塑藝術，在中西文化刺激與培養下，經周義雄老師的反覆咀嚼與融合，造就其作品風格上可以看到多元多樣，西方的寫實風格與中國傳統佛像雕塑到充滿前衛的現代雕塑。」⁵⁴

筆者有幸受教周義雄老師課程，於其精神與理念最為感佩，在談吐間，表露其對藝術傳承的熱情，亦鼓勵後進勇於嘗試，猶如楊英風先生與新覺羅毓鋆先生對周老師的諄諄一般，開拓自己的眼界也不忘要提升自己的內涵，每件創作亦有所本，讓創作除了形像外，也有豐富的人文內涵。作品〈會心〉是一組男女坐姿群像，造型結構脫胎於彌勒菩薩與觀世音菩薩，體態布局與手印結合，具有「靜中動」的韻律感。愉悅的表情，含有深深的妙智慧。「有如《班若密多心經》照見五蘊皆空，化為生活中的情侶，談天說地，安詳自在，將超世的冥想，融入現代生活男女兩性的新感覺中，嘗試將傳統雕塑賦予新的時代意義。」⁵⁵而本件作品，筆者觀來，似有一道暖流湧往心頭，如同弟子於安詳自在中，聆聽老師教誨，亦如佛陀拈花示眾，迦葉會心一笑般，了然於心。

⁵³曾肅良，《台灣名家美術雕塑 100YEARS 周義雄》（新北市香柏樹文化科技股份有限公司，2013）P9

⁵⁴曾肅良，《台灣名家美術雕塑 100YEARS 周義雄》，P5。

⁵⁵曾肅良，《台灣名家美術雕塑 100YEARS 周義雄》，P34。



圖 2-8 周義雄，〈會心〉，1983

第四節現代陶藝創作者的影響

藝術創作，莫過於關照「人」周遭所碰觸的議題，不管是自身或者是人與人之間，都因外境的變化與自身內在的解讀或感受而有不同的表現。傳達心中想法，在作品上反應自我的觀點，筆者以雷默斯·菲士哥達、蘇珊·柔碧兒、徐永旭，作為藝術創作的影響。

一、雷默斯·菲士哥達

美國陶藝家雷默斯·菲士哥達 (Rimas VisGirda) 的作品「〈往前看，往後想〉」⁵⁶，專注於自我的對話，當人們往前看時，似也應該好好地想一想，有時面對外在社會環境，有時卻也要面對深層的自我，在容器的二邊黏上兩面頭型陶板，訴說著雖一個個體，卻有二個專管思想的頭腦，是合作還是分裂？一個像帽子的圓盤框住了頭頂，說明了這二個頭是無法分開，互相箝制的。每個人，為了要「舒適的」生存於這社會，面對外在的環境，考量自身的處境，有時要妥協、要隨從，不能順心如意，有時環境與自我契合，便可奮進，可積極。往前看，打開自己的眼界，讓自己在往後想時，能有較多的參考，並讓這看似衝突的，可和諧的存在。

⁵⁶雷默斯·菲士哥達，我的自述下（台北市：陶藝，2003年一月），P70。



圖 2-9 雷默斯·菲士哥達，〈往前看，往後想〉，陶藝，18x16x38 cm，2000

二、蘇珊·柔碧兒

加拿大現代陶藝家蘇珊·柔碧兒（Susan Low-Beer）的作品「〈困境〉」⁵⁷，充滿矛盾與衝突。「高戴一頂蝴蝶帽的頭部造型出自於一個小女孩畫像，以下的軀幹，上半身是一圈穿著西裝的男生，下半身則是在奧地利威廉多爾夫出土，被西方美術史認為史前人類第一個大地之母的維納斯雕像。」⁵⁸詭異的造型，似乎訴說著一個人所想的、做的、及人最自然原始的狀態，是衝突的，被切割的，看似分裂的卻又平衡的結合成一個人，半顆小女孩的頭像，像是不成熟而又簡單的想法，卻以懷疑的，像一個男人粗暴的方式交予身體執行，而這一切的所作所為，是否是順著人最原始的本性與衝動，還是早已與最初的狀態做切割？種種的行為，已將人們撕裂，這種困境，無時無刻存在著。

千古以來，不管科技如何發達，社會如何進步，這些最基本的問題一直存在每個人的心中，一直都有哲學家、思想家、宗教家及藝術家提出自己的見解，也提出解決管道，參考著前人思維與見解，開拓自己的眼界，讓這議題持續討論著，直到開悟的那一天。

⁵⁷劉明惠，浮生萬象匠心造 加拿大現代陶塑家 蘇珊·柔碧兒（台北市：陶藝，2004 年四月），P109。

⁵⁸劉明惠，浮生萬象匠心造 加拿大現代陶塑家 蘇珊·柔碧兒（台北市：陶藝，2004 年四月），P110。



圖 2-10 蘇珊·柔碧兒，〈困境〉，陶藝，62.5x47.5x20 cm，1989

三、徐永旭

台灣籍現代陶藝家徐永旭的作品「〈妝〉」⁵⁹，半顆金黃色的頭、火紅的筒狀女性腫體，看似高貴、充滿熱情奮進，卻又似面具滯澀的臉，徬徨空洞凝望著前方，讓整個作品在華麗中帶著不安的情緒，這種衝突，綑綁著每個人。

有人一直追求表面的華麗（金色面具），背後呢？可能是醜陋的，黑暗的，也可能是純樸的，但是為了生活，他必須裝扮。面具後來發展成圓形的頭像，而且只做下半部，好似用繃帶纏繞半個頭的隱形人，外表華麗，裡面卻是空的，而雕塑的人形是土做的，原始的質感與面具產生對比具有戲劇性的衝突，造成震撼的效果。⁶⁰

人們一直被內在的心與外在的境撕裂著，平衡與和諧總是人們追求的，這些

⁵⁹龔宜琦，陶戲人生—談徐永旭的陶藝（台北市：陶藝，1999年四月），P32。

⁶⁰龔宜琦，陶戲人生—談徐永旭的陶藝（台北市：陶藝，1999年四月），P34。

衝突，只能盼望著自己的主人，能夠徹底了悟，獲得解脫。



圖 2-11 徐永旭，〈妝〉，陶藝，52x30x110 cm，1998

專注於生命的啟發，不同時期，有著不同的心靈體會。「徐永旭先生 2000 年之前的創作，所關心的事物皆來自深外的體驗，這階段的作品以表現線條、空間、律動的『舞』；以批判為主的『劇』、『位』。2000 年至 2008 年作品轉而對自身的關注，嘗試以實體物件表現虛空中『力』的運動、凸顯生命技術的『界. 踰越』、『黏土劇場』。2009 年至 2011 年，創作已不是造型問題，『再』、『再. 之間』、『周流. 複歌』等，以概念、行為成為創作核心。2012 年以後，『繹』像生物般的築巢盤據其作品。」⁶¹

徐永旭先生原於教育界服務，為了藝術創作然辭去教職，對於藝術創作的執著與努力，深深影響身為教育界後進的我們。

⁶¹網路資料 http://art.csu.edu.tw/exhibition/1030425-1030620/yung_hsu_hsu_02_artist-data.html 徐永旭，突穿眾竅，查詢日期 2015.5

第三章 創作理念與形式

利用陶藝的特性，配合筆者以外境與內在想法，作為創作意念表現之媒材，以形體、質感、顏色、及顏色為表現方式，依隱喻思想紀錄內心體照，以探查思維進程建構作品，再以傳統器形製做方式尋求新造型，非為一般陶藝以實用功能為取向，使作品純粹表現創作者之想法及思維，不墨守傳統捏塑成型之技巧，以手拉坯、土片、手捏造型應用與變形、色料化妝土與釉藥之應用、並紀錄心靈體悟之表現，完成以造形為主之陶藝作品。

第一節 創作理念

捏塑本是筆者興趣，求學階段雖接觸紙黏土、樹脂土等媒材進行創作，但總是覺得作品無法長期保存，想完整的保持作品，並提高作品的價值，直到大學畢業成為小學老師，有了自己的薪水，當完兵後，有更完整的時間學習，便想實現多年的夢想。原以為選擇可保存上千年不壞的陶藝做為自己專長的學習，將可完整保留自己作品的品質，但其學習歷程因陶藝的不確定性及易碎性，讓筆者有了不一樣的體驗與新的人生觀。學陶當初，每每懷抱滿心喜悅與期待，想好作品與形象，依圖操作，卻事與願違，不解陶土特性，強予自我想法灌諸於作品，所獲得的不是崩塌便是龜裂，勉強成型的，在乾燥的過程便出現斷裂損壞，即使無損，也因窯燒、上釉等等過程的不配合而功虧一簣。若真能燒出作品，也與當初設計的造型大異其趣，不僅澆熄了原本的熱衷，換來一大堆的挫折。

正因如此，從事小學教育的我，亦研讀佛教經典的同時，在夜靜人息的午夜，反思自省，是否該改變的，是自己的心態及變對問題的態度？強求無所得，心急

速成亦無所得，面對陶土與面對小學生一樣，除有教無類外，是否應適性而教、適性以對？

改變自己的想法，依陶土的特性重構造型、依釉藥的特性、顏色構思作品的呈現，乾燥過程慢慢等待，並依其硬軟的程度予以雕琢，如此，不僅提升作品的成功率，亦讓產出的作品更有神韻。

歷經學陶過程，不僅改變了自己人生觀，也對想要完整長期保留作品的觀念徹底改變，人生不滿百，常懷千歲憂，改變不了現狀，徒勞思神，洞察內心思維及面對外在變化，其相互間微妙的平衡，應是人生最重要的課題，現在的我，面對外務，更能體察、更能發揮，更能了解孔子所說：「五十知天命，六十而耳順，七十從心所欲而不逾矩。」之感慨。

一、依隱喻思想紀錄內心體照

以自我學習歷程，探討筆者創作論述，將體悟以隱喻象徵式的手法紀錄心得，其中「思運系列」以頭像、眼、蝴蝶、心等代表個人、眼見、願及思維等，描述個人內心體察思辨之機制，呈現個人心態。「眼界系列」以眼及實物描寫，代表個人對外境間的相互影響牽制及認知，影響意念之路徑，「體運系列」呈現方式，以頭像群像等，代表個人與群體間互動及對待關照。

二、以探查思維進程建構作品

作品的建構，依其思想發展創作，討論自我本身既有之想法，及經典對心靈的啟發，所交集而成之變化，成為初步創作之架構。自我心靈澄清後，再以外物牽制心靈的狀態予以探討描繪，作為記錄事件、事物反省之檢討，最後以宏觀之角度，探討人與人之間，維繫凝結家庭、社會等重要信念及元素，成為創作之重點。

三、傳統器形製做方式尋求新造型

筆者以古經典，思維反省內心與外物、群體之影響，藉以解決現今個人內心及社會之紛擾。高更試著進入原始部落，尋求現代文明困擾之解脫。因此筆者在創作造型上，依手拉坯等傳統器形，加以修正改變，尋求新的觀感與認知，表達心中思想，讓觀者能依表達之形象，了解筆者心路歷程。

第二節 創作形式

一、手拉坯、土片、手捏造型應用與變形

手拉坯技法，常使用於碗、盤、花瓶、甕等中空器皿。筆者以此技法拉出中空球狀，待置稍乾狀態，加以變形，圖 3-1 為創作〈運〉，以拉坯技巧，先塑一窄口瓶，靜置約半天後，待表面水分微乾，依其器形，加以變形，壓出二個眼窩，



圖 3-1 作品〈運〉頭部手拉坯成形

並裝上鼻子，下巴。(圖 3-2) 確立其頭像造型，則在眼窩處及頭頂上開洞，準備裝置土板壓製、切割、鏤空之蝴蝶翅膀，及手捏成形的大眼球，置於頭像後腦杓處。(圖 3-3) 蝴蝶的翅膀，以陶板機壓製土片，待皮革化後，加以切割成蝶



圖 3-2 作品〈運〉裝置鼻子與壓出眼凹



圖 3-3 作品〈運〉切割鏤空眼睛頭頂

形翅膀狀，蝴蝶翅膀上的花紋以鏤空表現，配件製作完成後，將其翅膀架置於頭形後腦勺處，並用手捏成形方式，製作二顆中空土球，黏接於二翅膀間，全部配件連接完成後，便以塑膠袋套封，使其作品陶土的溼度一致，慢慢陰乾。

陰乾完成，以菜瓜布整修表面（圖 3-4），作品〈運〉初步完成。等待素燒上色。



圖 3-4 作品〈運〉整修表面

利用手拉坯方式，並加以變形的創作，作品有〈蘊〉、〈孕〉、〈韻〉、〈人間〉。其中作品〈孕〉（圖 3-5），利用拉坯方式拉出一大一小之鐘形土坯，待微乾後，將器底部切開，底部相扣並加以黏接，以手捏方式壓出紋路，使成蛹狀，並於黏接開口處，捏製一臉形，完成塑形後，置入於塑膠袋中，慢慢陰乾（圖 3-5），期間，依作品乾燥程度，施以不同的修飾、刻畫、拋光，完成作品架構。

作品〈韻〉，以手拉坯形式，拉出一下大上小的窄口瓶，並封其瓶口，拉出一條狀土條，隨即予以變形，依其形狀，押出縱線，成為南瓜形狀。待皮革化後，坯體有支撐能力，以修坯刀刻畫表面紋路，並手捏塑，完成坯體（圖 3-6）。



圖 3-5 作品〈孕〉整修表面



圖 3-6 作品〈韻〉刻畫紋路

土片成形法，筆者將陶土經陶板機壓製各式不同厚度之土板，待其皮革化使用，作品〈眼界〉，純以土板皮革化後，黏合成一長方體坯體，並於右上角處，切割出一正方形之鏤空，由於土板黏接不易，連接處若蔭乾速度太快，容易由黏接處變形或撕裂，因此完成坯體表面上的刻痕，即須用塑膠袋封蓋，避免乾燥速度快而功虧一簣。



圖 3-7 作品〈眼界〉整理坯體

另一件作品〈心眼〉，則以製作土模，其上鋪上紗布，作為隔離坯土用(圖 3-8)，再以土片直鋪於上，拍打連接使緊密與土模密合(圖 3-9)，並以泥條圍出底座(圖 3-10)，再以同樣的工法，製作本作品上半部。待二件物件皮革化後，將其連接，



圖 3-8 土模鋪上紗布



圖 3-9 土片與土模結合



圖 3-10 泥條圍出底座

成為一橄欖狀之器皿，修飾其外觀，使坯體光滑平整(圖 3-11)，將坯體以塑膠袋包覆，使陶土慢慢蔭乾，置作品內外濕度均衡，陶土稍有硬度時，施以鏤空技法(圖 3-12)，並將泥條逐一黏至本作品上緣處(圖 3-13)筆者〈心眼〉、〈美麗視界〉、〈眼莢〉、〈對〉皆以土板印壓至土模之成形方式之作品，但以不同的呈現方式呈現。



圖 3-11 上下土坂接合、整修坯體。



圖 3-12 鏤空技法之實施



圖 3-13 黏上泥條

〈美麗視界〉(圖 3-14) 即在坯體表面施以刻畫。〈眼莢〉則在橄欖狀的坯體橫切出約四分之一的開口，並在開口內黏接土球。〈對〉(圖 3-15) 將坯體直立，使之成為一只直立花瓶，在坯體上施以刻畫、浮雕。



圖 3-14 坯體表面施以刻畫



圖 3-15 直立坯體，上下再接以以拉坯方式拉出的底座及開口

另外，〈人、間〉作品，則將陶板壓印後，至乾約莫半天，使其稍硬，將土板直樹、銜接，並折成 M 狀，在土板上頭施以刻畫、雕塑 (圖 3-16)。



圖 3-16 土板上施以刻畫、雕塑

二、色料化妝土與釉藥之應用

筆者於國小教授陶藝課，在上色方面，較常讓學生使用化妝土上色，其原因不外乎較易控制，對顏色的掌握較能用肉眼判斷。釉藥對小朋友來說，不易控制，過薄或過厚都會影響作品，對老師來說，讓學生使用釉藥，除了讓陶藝教室的管理不易、電窯礮板的整理及使用釉藥的訓練、都須花較多的時間，因此平日對化妝土的應用較為熟悉，唯化妝土其顏色的變化沒有釉藥來得豐富。因此，筆者依自己對作品的詮釋，選擇二者搭配使用，讓作品在色彩上的選擇能夠更豐富。

作品〈運〉，在坯體上使用黑色化妝土作為底色，眼球的部分則上白色瓷土泥漿，為了使顏色在著上花紋不致失誤時受影響，黑色底色在土坯素燒前，先行上噴釉台噴上黑色泥漿（圖 3-17），素燒完後，在蝴蝶翅膀上以各色化妝土點綴，由於底色為黑色，在上層點狀化妝土不夠厚的狀態下，易受底色影響，若太后則會龜裂剝落，因此，第一階段點綴上色後，再實施一次素燒，使其定型，再則依相同的化妝土點綴，確保顏色不至被底色影響，最後進窯釉燒前，在部分的彩色點綴上、眼睛施以透明釉，讓作品有更豐富的顏色變化及質感的呈現（圖 3-18）。

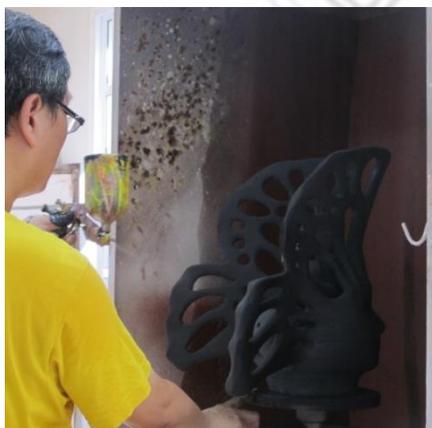


圖 3-17 噴釉台噴上黑色泥漿



圖 3-18 蝴蝶翅膀上以各色化妝土點綴

作品〈心眼〉，素燒前亦將坯體上端處施以各色化妝土（圖 3-19），第二階段釉燒前，再掛上鈷藍釉、銹白釉、銅綠釉（墨綠色），施釉的順序為坯體中央上化妝土處施以銅綠釉，其外圍點狀凹洞施以鈷藍釉，為了讓操作順利，鈷藍釉以噴

槍噴灑，使之均勻，再用菜瓜布將鈷藍釉的部分刷掉，其中坯體凹洞處因刷不到，填滿鈷藍釉，最後在坯體外圍施以鈹白釉，氧化燒至 1240°C。

作品燒至完後，因鈷藍釉流動的關係，使作品外圍有點狀及線狀的藍色流痕，中央上方處血管部分，因用化妝土改變坯體顏色，雖施以平光銅綠釉，但因化妝土關係，讓銅綠釉中，隱約有其他的顏色夾雜，讓作品顏色的層次增加，作品採用較古樸的平光質感，讓作品更趨穩重，但深入觀察時，亦發現其中夾雜的顏色，增加趣味性（圖 3-20）。



圖 3-19 素燒前亦將坯體上端處施以各色化妝土



圖 3-20 作品〈心眼〉完成品

作品〈眼界〉亦於作品土坯晾乾後，確定無破損或裂痕，先行噴上黑色化妝土，再以濕海綿抹去表面化妝土（圖 3-21），留下凹痕處之化妝土，讓作品的線條呈現黑色，並用各色化妝土，平塗於作品。為讓顏色能夠飽滿，上完第一層化妝土後、即送入電窯 820°C 素燒，使其定型，不脫落。再以相同手法，增加化妝土的厚度，再送入電窯素燒定型。完成素燒的過程後，改用釉藥，以相同化妝土的手法施做一次，噴上透明釉，以濕海綿抹去表面釉藥，在凹痕處留下釉藥，讓作品的線條燒製出來，呈現黑色亮面，並用各色釉藥，平塗於未塗化妝土的部分，完成的作品，即呈現黑色亮光線條，無光之化妝土色塊及平光之釉藥色塊。



圖 3-21 噴上黑色化妝土後抹去表面



圖 3-22 使用化妝土平塗於作品

三、紀錄心靈體悟之表現

為了完成本創作論述，除了閱覽相關書籍文獻、進修美學相關課程外，其創作上的啟發，常因思維所見所聞相關情境所得，由於現今科技的輔助，讓許多的新知如雨後春筍般予人所知，但也如此，真與假、虛與實，中間的界線與圭臬，已模糊不清，以前的經驗，在現今時代，不一定能適用，現今所得的知識，也不一定成為準則，如此，讓我們這一代徬徨無所依從，滿足了一切的物慾，卻也浮現出如混沌未開的心靈，筆者利用本創作論述之機會，徹底屏息思維，依自我經驗，逐一檢視。

作品〈蘊〉，取其本無，其一種子，蘊含其中。如一顆卵，其中蘊含豐富生機，中間之座佛，寧靜的端坐其中，無善無惡，無好與壞，無思無想，但變化的開始，就從卵破而出，亦如母親懷胎十月，胎中孩子一無所知，但時辰一到，孩子出生，就注定在這凡塵，生老病死、喜怒哀樂的走一遭，這一宿命，是墮落？是提升？是為何？千古輪迴的演繹，就從卵破開始。

作品〈孕〉，如虫化蛹，孕化其思，待變。像一小孩，無知無能，但對世界充滿好奇，在母親的保護下，孩子努力學習，一心長大，卻不知環境的複雜與險惡。人的心思亦此，一心一意自我學習，期待將來所成，卻不知破蛹而出即以有限的生命面對天敵環繞的險惡環境。

作品〈化蝶〉，舞于春風，運羽乘機。如年少初犢，學成闖蕩，方剛氣血，唯信自我，殊不知爾如風中舞蝶，美麗的外衣御風而翔？還是掣風而歎？盲目的追隨，是否正是徬徨恐懼的開始？

作品〈韻〉，瓜成，內蘊眾子，再待生機。沉澱自我，思維一生，恍如南柯一夢，而這詭夢，是為成長？是為昇華？點點滴滴，以良善看待，是危機，亦是轉機，讓所有的境遇，如瓜中種子，蘊含生機，處處生機，思維內化，成為心靈提升的養分與開端。

作品〈眼界〉，眼識如管窺天，無界是界，打開心靈，才能走出那黑色的小框

框，探詢外界，青、紅、黃、綠，點滴心頭，澄清那峰迴路轉的思緒，條條通徹，明機識理，了然於心。

作品〈心眼〉，以探詢外境的眼，引領內識的心？還是內識的心，駕馭漂浮的眼？唯二者和合，穩健內外，已達身心靈相互提升。

作品〈美麗新視界〉，美麗的花花世界，是否是人所追尋？如蝶尋蜜，日日夜夜，忙碌期間，看似美麗情景，卻無法長久。一味的追尋，所獲更多？還是失去更多？光鮮美麗是否會一朝變化，成為晦暗的夢靨？

作品〈眼簾〉，眼雖無法盡窺，卻也是探尋的重要媒介，唯有好好保護，將所有的幻境置於眼皮之外，如豆莢之豆，蘊含於莢中，免受風吹日曬，一但長成，莢開豆蹦，豆將轉化，開拓另一境界。

作品〈浮〉，人生短短的過程，能否能像錄放機一般，稍按暫停鍵，檢視畫面，對於奢靡，對於外境、迷惑，我們選擇脫離還是沉淪？當然，這選擇權，就掌握在我們手中。

作品〈對〉，關係與對待，建立了群我關係，自我角色的更迭，也影響你我之間的連繫，一個人，除了內外心境的調處，亦須良善的與他人互動，誠如作品所示，真誠對待，相互扶持，給予所得，分享所得。

作品〈人、間〉，人與人之間，夾雜著多樣的思緒，每一個人，面對外境，面對外人，總需要先取得內心那人的同意，否則，錯誤的關係，不是傷人，便是自傷，所有的關係，彎彎曲曲，相互交流，沒有絕對的影響，但也沒有絕對的不影響，存於世上，不可沉迷於世，也無法離世不聞問，閉上眼，觀自在，照見五蘊皆空，度一切苦厄。

作品〈融合〉，探求一切真理，將所有的對待關係一一檢視，融合你我的成見，所有對待關係因理解而儻然，接受並懷感恩之心 接受命運安排，所要努力的，不僅是要安頓不安的心，更能因此達到樂天逍遙之地步。

作品〈自在〉，回顧種種，如同寧靜湖面起漣漪般，雖一層層波折，但終究歸於寧靜，如漣漪般的心思，期待一片寧靜，讓身心安頓，如同散坐菩薩般，自在

地放下一切，舞于春風。

第三節創作媒材與技法

創作媒材與技法，依本論述所使用的媒材與技法如下：

一、創作媒材

(一) 黏土：黏土依其產地、用途、配方之不同，而有所不同，筆者於國小實施陶藝教學，以學生及成本考量，選擇陶土作為基本創作媒材，除了價格較其他黏土便宜外，陶土的黏度亦適合初學者使用，在捏塑的過程容易掌握，唯教學時，學生作品少有超過 10 公分見方，沒有中大型作品出現，忽略了陶土熟成溫度，筆者學習釉藥配方及窯溫設定皆在 1240°C 中高溫，平時因學生作品小，燒成變形的機會不大，但本論述作品為中大型作品，則遇到燒成變形甚至因溫度過高，作品撕裂的情況發生，因此，為了讓作品不致變形，筆者採用半陶瓷土進行創作，部分作品，甚至再加更多瓷土，使熟成溫度提高，讓作品不致變形。

(二) 釉藥：筆者創作作品，使用之釉藥，為 1998 年至 2000 年與吳鵬飛老師習得，當年學習配釉方式及試釉過程，除了基本釉藥外，亦習得如鐵紅釉、茶葉末釉、天目釉、油滴釉等，溫度設定於 1240°C。

本次創作，使用的基本釉藥編號為 bt08-19 (圖 3-23)，為一透明亮光釉，配合化妝土使用，可使化妝土表面有陶瓷光澤。加有發色劑之釉藥則使用編號 07-34 系列亮光釉 (圖 3-24) 及編號 bt35-25 系列平光釉 (圖 3-25)。



圖 3-23 bt08-19，透明亮光釉

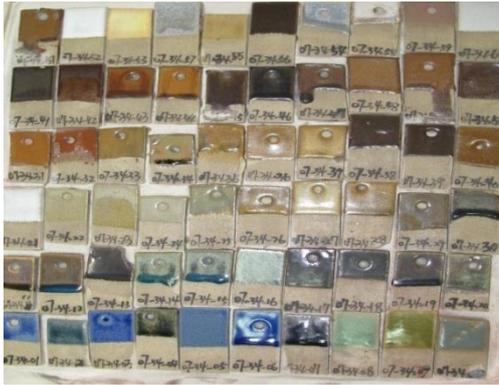


圖 3-24 07-34 系列亮光釉



圖 3-25 bt35-25 系列平光釉

(三) 色料化妝土：筆者創作作品，所使用的色料化妝土，皆以瓷土泥漿，加入各色色料調製而成，色料與泥漿比例不一，隨使用者調整，若要顏色偏淡，則將磁土泥漿比例加多，可求得較淡顏色，將色料比例加重，則得較濃色彩(圖 3-26)。色料化妝土的使用，筆者分二階段使用於作品上，第一階段是作品剛完成，置於室內陰乾時，可薄塗於坯體上，唯坯體使用半瓷土，而色料化妝土所使用的泥漿為瓷土，乾燥收縮的程度不一，無法將化妝土一次厚塗於坯體上，因此分成多次將顏色填入，避免乾燥時收縮龜裂，若要化妝土的厚度有浮雕式的效果，則在第二階段，即素燒完後，在分層填入顏色，並在實施素燒，使化妝土黏結於坯體，不脫落，更容易在其上實施堆疊效果。

色料化妝土在操作上，比釉藥容易控制，但色彩的顯現，沒有釉藥的豐富，也無法像水彩一般進行調色，筆者常用點描方式，達到豐富色彩的表現。



圖 3-26 各色化妝土

二、創作技巧應用

筆者創作使用之技法有手捏成形法、拉坯成形法、土片成形法、雕塑鏤空成形法及綜合成形法，說明如下：

(一) 手捏成形法：為陶藝最基本直接之技巧，一般皆取雙手能夠掌握的陶土量開始操作，雙手先將陶土搓成圓球，讓土球表面光滑，沒有裂痕，再依所需的形狀予以塑形。為創作需較大型之坯體，需要中空避免燒製時爆裂，可將二團等量的陶土，手捏成二個等大的碗形，碗口相扣接合成為中空土球，以雙手團抱施壓，使其緊密接合，再置於桌上滾動，撫平表面裂紋，並依其所需形狀予以變形。若須更大的坯體，可將多個中空土球予以切割銜接，唯須注意各個中空土球內之空氣需與外界相通，避免燒製過程因空氣熱漲冷縮，使坯體爆裂。

(二) 拉坯成形法：利用一旋轉輪盤上，以雙手順著旋轉的力量，整土定中心，成功抓準中心點後，以大拇指開洞，並將濕軟的陶土以一手洞內，另一手洞外，利用大拇指、食指，尋一定點，徐緩穩健的將手垂直往上提起，將陶土拉高。⁶²筆者依此技巧，完成基礎土坯，在坯土尚未乾燥時，依其軟硬，施以變形、切割、連接、鏤空等技巧，讓作品富於變化，打破拉坯器形限制，並將傳統技巧以其他技巧加以創新。

(三) 土片成形法：「依所需造型，將陶瓷土調製軟質土片或硬質土片，並以手拍、木棒拍擊、摔土、切片、擀土、機械輾壓等方式製成片狀，以斷面對接、互搭式接合、重疊壓接合、T字形接合、斜面接合、套模壓接等方式連結土板，最後以徒手直接成形、利用其他物體成形、紙型裁切成形、圓棒包覆法、插棒滾壓法等，完成形體之建構。」⁶³筆者以陶土、瓷土依所需造型，調製適合之軟或硬質土片，經機械輾壓，製成土板後，再以土模壓製成形、接合，成為形器後，再予創作。

(四) 雕塑鏤空成形法：「利用金屬尖銳刀具，按其構思雕刻坯體，讓其雕刻

⁶²PETER COSENTION 《陶藝技法百科》(台北市美工圖書社，1995)，P85。

⁶³劉鎮洲，土片成形在陶藝造型創作上的應用，(台北市：陶藝 23，1999年春季刊)，P114。

的花紋空洞，鏤空雕刻須注意坯體乾溼程度，並注意雕刻時的力道。」⁶⁴鏤空成形可將土片成形之坯體增加其層次的變化，通透的效果。

(五)綜合成形法：除了以上創作技巧，為筆者坯體較常用之成形方式，另外，「局部的或配合化妝土、釉藥等，施以筆繪、點彩、刻剔、鑲嵌拼貼等，依其作品的表現，施以相關技巧，讓作品更富變化。」⁶⁵



⁶⁴張學文，陶瓷綜合彩，(台北市：五行圖書，2001)，P105。

⁶⁵張學文，《陶瓷綜合彩》，P102。

第四章 作品分析

神遊於經典，經體悟及反省功夫，察覺自我與外物的微妙關係，是否由達到「使乎故，長乎性，成乎命」⁶⁶的境界，抑或是「君之所讀者，古人之糟魄以夫」⁶⁷。皆因實際創作而有微妙感受點滴於心，經靜默的創作過程，每每意想經典情景，手執修刀，有秩序的、或無目的性的修飾作品，心中的意念有如午夜時鐘，滴答滴答，特別鮮明也特別清脆。「陶藝創作，有許多的不確定性，在創作上亦須考慮其特性，以整體的考量，加上先前的經驗、需要不斷摸索材質上的侷限，以具足知識、能力與經驗，讓作品精準的貼近創作者的想法。」⁶⁸因為如此，經驗尚未具足、或考慮未周到，便讓作品在無意間損毀或崩塌，得失之間，還真要像莊子於天道篇所言：「斫輪，徐則甘而不固，疾則苦而不入，不徐不疾，得之於手而應於心，口不能言，有數存乎其間，臣不能以喻臣之子，臣之子亦不能受之於臣。」⁶⁹

筆者依其創作目的，以「思運」系列、「眼界」系列、「體運」系列，進行反思、創作，並成為本研究之重心。

第一節「思運」系列

「思運」顧名思義，思想運作之意，所有的意念的展出，是否是從外影響到內？還是本身已有部分成見意念，透過自己的想法澄清自己所見？本系列以自身感受

⁶⁶畢來德，《莊子四講》（台北市：聯經出版股份有限公司，2011），P17。達生篇意味開始於本然的活動，進而發展為與自然而然的行動，最後達到純粹與上天天命合而為一之境界。

⁶⁷畢來德，《莊子四講》，P11。天道篇意味古人聖賢的典籍，沒有親身體悟察覺，所讀到的內容，只不過是死掉的的人，所留下來的殘渣碎片而已。

⁶⁸渡邊誠一，梁家豪，當代陶藝思潮與材質美學。

⁶⁹畢來德，《莊子四講》，P10。輪匠在打造車輪時，打得太輕太慢就不夠穩固，打得太重太猛，就會滯澀而無法進入，只有不快不慢，得於手、應於心，這種感覺，嘴巴無法說明，只存在於操作打造輪子時，我無法傳給我的兒子，而我的兒子也無法繼承於我。

內求，查探眼睛以內的視界，往內看，洞察心思的轉化，心念的變化，意念與慾望，誰主誰僕，依其心境體悟，施以創作，本系列共製作四件作品。

表 4-1 〈思運〉系列作品圖錄表

系列名	作品	作品名	媒材	尺寸
〈思運〉 系列 圖 4-1-1 圖 4-1-2		蘊	陶土 釉藥	22 cm×22 cm×22 cm
圖 4-1-3		孕	陶土 釉藥 化妝土	36 cm×17 cm×22 cm
圖 4-1-4 圖 4-1-5 圖 4-1-6		化蝶	陶土 釉藥 化妝土	34 cm×36 cm×41 cm
圖 4-1-7 圖 4-1-8 圖 4-1-9		韻	陶土 釉藥 化妝土	19 cm×19 cm×33 cm

一、蘊

(一) 創作理念

圖 4-1-1、圖 4-1-2 的作品名稱為〈蘊〉。「非彼無我，非我無所取。是亦近矣，而不知所為使。若有真宰，而特不得其朕。可行己信，而不見其形，有情而無形。」⁷⁰無始以來，有情無情，如何感受？思維過去，記憶只能追溯至幼稚園時代，隱約感受至襁褓中母親那溫暖的懷抱的片刻憶想，無法將回憶直追至尚在胎中階段，雖無記憶，卻也存在。筆者出生至牙牙學語，皆從母親、長輩述說，不復記憶，尤其是出生時被護士傷了右手臂，足足哭了三個多月，父母親遍尋良醫這一階段，應是主角的我，卻也像聽戲的聽眾般，追問劇情。

好奇妙的感覺，這是否就是所謂的「五蘊皆空？」明明存在，而這體驗與刻畫，是否存留在自身 DNA 中？不管如何，自身的體驗就從出娘胎、破卵而出開始，點點滴滴的感受，慢慢累積，不問是否自身願意，早已開始人生的生老病死、喜怒哀樂，所有正面的意象，負面的感受，無時無刻的累積在這個體上，想相當初，每個人亦如坐佛般，寧靜安詳，無紛無擾，但來世上，接受這一驚異奇航，所要追尋的是否是人真要追尋的？人從自然而來，也屬自然的一部分。「人之生也，固若是芒乎？其我獨芒，而人亦有不芒者乎？」⁷¹

(二) 形式技法

以手捏成形法捏出二個中空球形，輕壓使形成二個扁圓狀，再將二個中空扁球接合成 L 狀，成為坐佛身體的基礎坯體，依其形式，將下半扁球修成盤坐姿勢，裝上雙足，上半扁球，修出胸膛及其服飾，裝上雙手及衣袖，依比例調整其大小及姿勢。再依比例黏上一顆中空球狀坯體當作頭部，依比例捏壓出頭型，增加鼻子、眼睛等五官造型。待作品稍乾，成皮革化狀態時，將下半扁球，即坐佛盤腿處下方開一開口，整理二土球的黏接處，使接著點更為牢靠穩固，為使黏接及雕

⁷⁰簡美玲，《莊子讀本》（台南市，文國書局，2003），P32。

⁷¹簡美玲，《莊子讀本》，P33。

塑時不至於挖破或斷裂，其作品上保留的陶土較為厚實，方便切割，待表面紋飾或配件完成，即由下方處的開口，將多餘的陶土挖出，並用塑膠袋套住作品，讓蔭乾的速度放慢，避免銜接處蹦開分離。

另外，以手拉坯拉出一半球狀無口的坯體，待皮革化後切出一個約三分之一半圓之開口，修飾其表面，成為一半球形之佛龕。



圖 4-1-1 蔡秉勳，〈蘊〉，陶藝，22 cm×22 cm×22 cm，2015



圖 4-1-2 蔡秉勳，〈蘊〉背面圖，陶藝，22 cm×22 cm×22 cm，2015

二、孕

(一) 創作理念

圖 4-1-3 的作品名稱為〈孕〉，在孩提時代，幸福的孩子，生活在溫暖舒適、充滿關懷的環境，所煩惱的，只是遊戲時間不夠，功課煩擾，一心只想，只要長大，有自己的主導權，便不會受父母的約束，隨著時間流逝，真的有一天，孩子已獨立，離家工作，所面對的，不再是父母親、學校老師、班上同學，而是職場上的老闆、同事，以及客戶，相對的關係，不再像孩提時代般單純，所有的事物，正考驗著學生時代所學習歷練的成果。

在這不惑之年，回想當初孩提時代，就好像一隻待變的蟲蛹，在溫暖的蛹內，一心只想要蛻變成功，展翅飛翔在這花花世界，夢想著採蜜的快樂，優游在美麗的花叢間，殊不知一但蛻變成蝶，所面對的，不只是花與蜜，而是無數的天敵、風吹雨打烈日的環境，更是春夏秋冬環境更迭的適應能力。

是否無可奈何的接受命運的安排？還是飛蛾撲火般的繼續追求自己認為的光明？停下腳步，回頭看看自己走過的腳步，閉起眼睛，憶想赤子時的天真，莫忘初衷，回歸於人的本善，讓自己的思緒歸於寧靜。「若化為物，以待其所不知之化已乎。且方將化，惡知不化哉？方將不化，惡知已化哉？吾特與汝，其夢未始覺者邪！且彼有駭形而無損心，有旦宅而無情死。」⁷²從心靈上去追求體悟，打破追求名祿的迷思，突破看似舒適安逸的牢籠，更遑論追求物慾滿足的浮華。

(二) 形式技法

以手拉坯方式，拉出一個底座同寬的圓錐形及半圓形之坯體，待坯體置於室內稍乾，便將二個坯體底座挖開，接合在一起，成一蛹狀，於圓錐處壓出一圈圈螺旋紋，並在半圓形處，捏塑一臉形，而在臉型上方，刻畫裂紋。為了讓所有的接合能夠牢固，在坯體的下方挖出一個洞，將作品接合的地方，由洞內進行整修，在作品素燒前，先於人形臉部之部分著以鈦黃色之化妝土後，進行素燒。

⁷²簡美玲，《莊子讀本》，P152。



圖 4-1-3 蔡秉勳，〈孕〉，陶藝，36 cm×17 cm×22 cm，2015

三、化蝶

(一) 創作理念

圖 4-1-4、圖 4-1-5、圖 4-1-6 的作品名稱為〈化蝶〉，通徹機理，猶如化蝶，舞于春風，雖春風得意，兩忘蝶我，卻脆弱薄翼，美麗、輕盈，卻無法長久。「不知周之夢為蝴蝶與？蝴蝶之夢為周與？」⁷³取其意境，快樂飛舞，自由自在，卻有隱憂藏於其間，唯有往內探查，視識其中，推敲斟酌，更上一層。

追求夢想、舒適當個人人生勝利組是每個人所希求的，但華麗的夢想，終究淹沒在人生的生、老、病、死。追尋外在的功名利祿，讓自己的臭皮囊享受一時的舒適、權力，人生的目的僅於如此而已？絢麗點點的色彩，如同人生命中出現的光彩，這些光彩，卻建立在空空洞洞的薄翼，而這薄翼是否能引領人們更清明的心境，抑或更紛亂的思緒？蝴蝶，羽化成蝶的階段，是其一生中最為短促，但也最為自由光彩的一個階段，對於人們，是否也意味著如此？為了短暫的燦爛，卻要用一生去賣命。追求外在的絢麗，亦要追尋內在的寧靜，物質外在環境已優渥於其他世代的當下，能否在心靈的空間，開發美麗的境界。

(二) 形式技法

使用拉坯技巧，陶板成形法，頭的部分以手拉坯成形，在陶瓷土未乾的狀態下，加以變形，翅膀部分則使用陶板成形，鏤空，壓置。待皮革化後其硬度足以撐起整片鏤空陶板時，加以拼黏。因作品厚薄差異性大，避免斷裂，以塑膠袋封套須慢慢乾燥，費時約二個月，待乾燥完成，移置噴釉台，將作品表面先噴上一層黑色化妝土後，入窯素燒至 820°C，實施第一次定色。

出窯後，以點狀將各色化妝土滿布於翅膀，待乾後，持續堆疊化妝土，讓部份的點顏色飽和，頭部背後的眼睛亦以黑色化妝土描繪，待化妝土有一定厚度後，在進入窯中，實施第二次素燒定色後，再一次在點上堆疊化妝土，並在眼珠及部分的化妝土彩點上著以透明釉，實施 1240°C 氧化釉燒，將作品燒結瓷化。

⁷³簡美玲，《莊子讀本》，P63。



圖 4-1-4 蔡秉勳，〈化蝶〉右側圖，陶藝，34 cmx36 cmx41 cm，2014



圖 4-1-5 蔡秉勳，〈化蝶〉左側圖，陶藝，34 cmx36 cmx41 cm，2014



圖 4-1-6 蔡秉勳，〈化蝶〉背面圖，陶藝，34 cmx36 cmx41 cm，2014

四、韻

(一) 創作理念

圖 4-1-7、圖 4-1-8、圖 4-1-9 的作品名稱為〈韻〉，人的一生，不管遭逢順境或逆境，在人世間的浮沉，早已累積大量業力，隨著業力的成長，順著自己追求物慾、名利的心，獲得身口意的滿足？還是隨著業力的成長，追求自然與心靈的體悟？造物主創造了這個世界，創造了人，就只有讓人們好好照顧自己的身體？「今幾有五石之瓠，何不慮以為大樽而浮乎江湖，而憂其瓠落無所容？則夫子猶有蓬之心也夫！」⁷⁴如果把自己一生致力於成就金錢所得，追求那高人之上的地位，最後命終一了，回歸塵土，是否也太便宜了這贊化天地的機會？「猶如宋人有善不龜手之藥，有人世世代代只拿來洗布的工作，賺取微薄的工資，卻也有人得以獻給吳王，讓吳王打了勝戰而受到獎賞封地。」⁷⁵小看自己，卻以為升官發財為大用，錯失造物主創造這有形的形體，可同贊化天地，可遊無窮之境界。

回歸純摯的心靈，閉上眼，好好檢視心靈中那剛萌發的業力種子，慢慢的積蘊能量。如同瓜果成長般，瓜熟蒂落只因內含的種子已成熟，每一顆種子，散發無限的可能，而讓這無限的可能，創造那不是用金錢與地位衡量，有價值的人生。

(二) 形式技法

使用拉坯技巧，拉出一個下寬上窄封閉式的坯體，待其表面稍乾，隨即將坯體側面加以變形，打破拉坯工整對稱的形體，利用木刀，在作品表面押出溝槽，為避免破損，溝槽以木刀反覆施壓於坯體，讓作品形如南瓜。在坯體表面塑出一人臉，閉眼方式彷彿正在關照自我，在臉的二旁，黏上二條細長土板，讓整個臉形從南瓜造型的坯體中呼之欲出，表現欲突破重圍之態。

待坯體乾燥後，在臉部塗上化妝土，入窯 820°C 素燒後，在坯體表面，施以二種不同發色劑之釉藥，再送入窯中實施 1240°C，氧化釉燒，將作品燒結瓷化。

⁷⁴簡美玲，《莊子讀本》，P19。

⁷⁵簡美玲，《莊子讀本》，P19。



圖 4-1-7 蔡秉勳，〈韻〉，陶藝，19 cm×19 cm×33 cm，2015



圖 4-1-8 蔡秉勳，〈韻〉局部圖，陶藝，19 cm×19 cm×33 cm，2015



圖 4-1-9 蔡秉勳，〈韻〉背面圖，陶藝，19 cm×19 cm×33 cm，2015

第二節「眼界」系列

眼睛，實為人類接觸外界最頻繁、最直接、也最依賴的感官，人們長久的依賴視覺，是否有發現，眼睛視覺還是有它的侷限與陷阱，尤其現今科技發達，人類視覺研究突飛猛進的時代，以似魔術科幻般的情景常被塑造應用，「眼見為憑」已不適用，人們對於發生的人事物不能只相信自己眼睛所看到的，所發生的事，不僅需要用心的觀察、正確的思維、利用其他官能協助，才能正確判斷，才不致落入別人有心的陷阱或自己無心的錯誤。

佛陀於《楞嚴經》中闡述過，明辨事理，應全盤了解。「汝等尚以緣心聽法，此法亦緣，非得法性。如人以手指月示人，彼人因指當應看月。若復觀指以為月體，此人豈為亡失月輪，亦亡其指！何以故？以所標指為明月故。起唯亡指，亦復不識明之與暗！何以故？即已指體為月明性，明、暗二性無所了故。」⁷⁶為了探索其真相，除了對眼見的事物應起正確的判斷，亦要推求自身了解的目的。若為方便自身，縱容私慾，豈不像佛陀所說，以手指月，把手指頭當月亮，不僅看不到月亮，更誤把手指頭當月亮，雖然看手指簡單，但已亡失尋找月亮的目的，更糟糕的是，把自己帶引至完全錯誤的境遇。

用心體悟，真確的理解，並真實的感受，將體悟的結果以創作表現，雖無法判斷自己是否真的看到或體悟到，是否真的看到月亮亦或把手指當月亮，但將創作當成紀錄心靈體悟的軌跡，每每見視作品，亦能反省並檢視自身心境，不失為一良善的作法。

〈眼界〉系列共製作五件作品。

⁷⁶賴永海，楊維中，《新譯楞嚴經》（台北市，三民書局，2003），P50。

表 4-2 〈眼界〉系列作品圖錄表

系列名	作品	作品名	媒材	尺寸
〈眼界〉 系列 圖 4-2-1 圖 4-2-2		眼界	陶土 釉藥 化妝土	26 cm×26 cm×15 cm
圖 4-2-3 圖 4-2-4		心眼	陶土 釉藥 化妝土	55 cm×14 cm×25 cm
圖 4-2-5 圖 4-2-6		美麗新 視界	陶土 釉藥 化妝土	15 cm×15 cm×34 cm
圖 4-2-7 圖 4-2-8		眼簾	陶土 釉藥 化妝土	75 cm×15 cm×12 cm
圖 4-2-9 圖 4-2-10		浮	陶土 釉藥 化妝土	35 cm×30 cm×17 cm

一、眼界

(一) 創作理念

圖 4-2-1、圖 4-2-2 的作品名稱為〈眼界〉，世界幅廣，但眼能所視，僅能目下四周，而肉眼能所見的知識，就可讓人們無所適從，何況尚有非眼能見識的其他地領域。

世界多采多姿，猶如繽紛的顏色散佈在各個地域，若只用眼睛觀察了解，如同井底之蛙、以管窺天，小小的框框，將會把你的視野框在角落，人們利用各種管道探詢、了解，打開五官，提升意識，格物致知，在物境與心靈交融的同時，時刻體察、反省。名利的追求，自以為是的看待，只是將自己的眼光更加侷限。「無為名尸，無為謀府，無為事任，無為知主。體盡無窮，而游無朕。盡其所受乎天，而無見得，亦虛而已！至人之用心若鏡，不將不迎，應而不藏，故能勝物而不傷。」

⁷⁷關照整個世界，在看似混亂的思緒與觀感中，自我澄清，打開眼界，讓所有的事理通達，雖人的生命有限，雖人能感受的亦有限，但身處自然的我們，渺小，卻也蘊含了所有的生機，「須彌納芥子、芥子納須彌」，通徹自身的體驗，亦能通達萬物的道理。

(二) 形式技法

利用土片成形法，將其陶土經由陶板機壓製成陶板後拼裝成長 30 公分、寬 30 公分、高 17 公分之中空長方體，並在右上方處鏤空一正方形空間，待皮革化後，在其表面刻上線條，因陶板的厚度及成型的方式，需要長時間慢慢乾燥，才不致因乾燥過快，讓接縫處裂開，作品從刻上線條，至完全乾燥，筆者以塑膠袋封套、夾以木板並壓重物以防變形，約莫費時近三個月。

乾燥之作品，上噴釉台噴上一層黑色化妝土，待乾燥後，將其表面黑色化妝土用菜瓜布刷除，只留線條部分，再利用紅色、黃色、鈦黃色、果綠色、水青色、藍色、白色等化妝土，施在線條與線條間。隨後送窯素燒至 820°C，實施第一次定色。

⁷⁷簡美玲，《莊子讀本》，P177。



圖 4-2-1 蔡秉勳，〈眼界〉，陶藝，26 cm×26 cm×15 cm，2015



圖 4-2-2 蔡秉勳，〈眼界〉背面圖，陶藝，26 cm×26 cm×15 cm，2015

二、心眼

(一) 創作理念

圖 4-2-3、圖 4-2-4 的作品名稱為〈心眼〉，食色性也，人們汲汲營營的為自己謀福利，賞心悅目成為終極目標，但隨著好色起伏自己的心，讓自己的眼帶著自己的心四處遊蕩，是否真能達成人生目標？還是墮落頹圯、身敗名裂的開始？留著紅色血液的心臟，赤誠的心，位於眼睛中心瞳孔處，代表著用心看待每一件事物，同看到的，不僅是事物的表面形態，最重要的，更是一個穩定的心帶領著飄忽不定的眼，看透人世。「一受其成形，不亡以待盡。與物相刃相靡，其行盡如馳，而莫之能止，不亦悲乎！終身役役而不見其成功，荼然疲役而不知其所歸，可不哀邪！人謂之不死，奚益！其形化，其心與之然，可不謂大哀乎？人之生也，固若是芒乎？其我獨芒，而人亦有不芒者乎？」⁷⁸

心代表著穩定與動力，眼睛並非是領導人們最主要的司令官，追求物慾，感官的刺激，並無法讓人們安頓於世，唯有著眼處，處處用心，並如器皿般，虛心接待，讓通透的心，廣納事務，不受限於眼。

(二) 形式技法

利用土片成形法，將其陶土經由陶板機壓製成陶板後，置於先前已做好的模具上，其中一片陶板上以另一片陶板圍出底座，連接後予以置乾至皮革化後，二片土坯以相互碗蓋式黏合，為確實緊黏，須將上層土坯打開一個洞，將手伸入土坯進行固定黏合，確保穩固不龜裂，並將打開的洞慢慢補合至眼形中心處，留下一圓形開口。

使用塑膠袋封套，讓接合處陶土的溼度與坯體一致後，在其表面鏤空，並黏製土條，在表面以工具壓搓出凹痕，重新封套待乾後，送至窯內素燒 820°C，實施化妝土著色，完成第一階段創作。

在作品表面掛上白釉、黑釉及鈷藍釉，並進行 1240°C 釉燒，完成作品。

⁷⁸簡美玲，《莊子讀本》，P33。



圖 4-2-3 蔡秉勳，〈心眼〉，陶藝，55 cm×14 cm×25 cm，2015



圖 4-2-4 蔡秉勳，〈心眼〉背面圖，陶藝，55 cm×14 cm×25 cm，2015

三、美麗新視界

(一) 創作理念

圖 4-2-5、圖 4-2-6 的作品名稱為〈美麗新視界〉，「萬物一齊，孰短孰長？道無終始，物有死生，不恃其成。一虛一盈，不位乎其形。年不可舉，時不可止。消息盈虛，終則有始。是所以語大義之方，論萬物之理也。物之生也，若驟若馳。無動而不變，無時而不移。何為乎，何不為乎？夫固將自化。」⁷⁹我們的世界，無時無刻不變化，不論在數量、形狀、位置……，隨著時間的流逝，而有各方的消長，如何看待這千變萬化的視界？日日夜夜、汲汲營營所求何物？

在這無限的時間裡，人們卻用有限的生命追逐自己的慾望與夢想，孰知所有可被見的、可被觸的、可被做的，終將灰飛煙散，是否人們努力追求後，徒留的只是悔恨與惆悵？

好好睜開自己的眼，看看這自然的運籌，日夜虛盈之間，黑暗與光明之間，內在與外在之間，不恃一物，贊化天地，雖眼前有美景相伴，但莫執著，若遇黑暗荊棘，也莫憂鬱發愁，所有的一切，皆是萬物運作之理，生老病死，皆為自化，沉澱心靈，同參天地，莫執著於眼前的美好，也莫怪眼前的黑暗，因為所有的一切，均是予以體悟者超越一切的墊腳石。

(二) 形式技法

利用拉坯成形法，拉出一彈形坯體，在溼坯的狀態，將坯體二側輕壓成扁平橄欖狀，待皮革畫後在表面刻畫眼、花與蝴蝶，並施以化妝土上色。

化妝土上色後，以黑白二色呈現的一面，再以牙籤刮出細紋後，施以 820°C 素燒。素燒後的作品，再噴上透明釉後，將表面釉藥抹去，只在凹痕處留有釉藥後，施以 1240°C 釉燒，完成作品。

⁷⁹簡美玲，《莊子讀本》，P242。



圖 4-2-5 蔡秉勳，〈美麗新視界〉，陶藝，15 cm×15 cm×34 cm，2015



圖 4-2-6 蔡秉勳，〈美麗新视界〉背面圖，陶藝，15 cm×15 cm×34 cm，2015

四、眼篋

(一) 創作理念

圖 4-2-7、圖 4-2-8 的作品名稱為〈眼篋〉，「將為肱篋探囊發匱之盜而為守備，則必攝緘滕，固烏喙，此世俗之所謂知也。然而巨盜至，則負匱揭篋擔囊而趨，唯恐緘滕烏喙之不固也。然則鄉之所謂知者，不乃為大盜積者也？」⁸⁰眼睛所看的，心所想的，似乎是從外界獲得，人們的成長也靠後天學習，但看得多、學得多，就會讓人進步？是否如莊子所說，大盜之積者，反而讓自己受傷的更嚴重。在物質方面求得的進步，人們追求最高品質生活空間的當下，是否讓純真赤子之心，在無形之間消失殆盡？「如來藏中性見覺明，覺精明見。清淨本然，周徧法界，隨眾生心，應所知量。」⁸¹好好保護心中那真摯的靈性，讓自己對外界的聲色有所覺悟，不讓其干擾，恢復其本然。如此，就好像豆莢中的豆子，在尚未成熟之前，被盡心呵護於豆莢中，一點一滴地接受滋養壯大，不受外界干擾，一旦成熟，豆莢繃開時，每顆種子已具備繁衍擴展的能力，只要把握機會，便可拓長，萌芽發跡。

人們對待自己的心靈、對外見識的能力，亦要像豆莢般，在晦澀不明時，能夠迴光返照，沉澱外界的干擾，不被那燈紅酒綠的花花世界牽引，固守那如來藏，滋養自己，有朝一日，覺精明見時，便能清淨本然，周徧法界。

(二) 形式技法

利用土片成形法，將二塊陶土經由陶板機壓製成陶板後，置於先前已做好的長橢圓形的模具上，置上一段時間，待其皮革化後，以碗蓋式將二片陶板接合。另外，以手捏方式塑出四顆大小不同的空心球體，並將長橢圓形的側邊切開一開口，便將空心球塞入長橢圓之坯體上，球與球之間，以陶板連結，陶板運用竹籤戳洞，讓表面出現許多的小坑洞，製造表面紋理。待其完全乾燥，先行第一次化

⁸⁰簡美玲，《莊子讀本》，P200。

⁸¹賴永海，楊維中，《新譯楞嚴經》（台北市，三民書局，2003）P136。

妝土上色，眼睛的部分，反覆施以白色磁土泥漿，將原本陶土的色澤完全覆蓋，為避免化妝土過厚龜裂，因此實施第一次 820°C 的素燒。素燒完後，再實施第二次化妝土上色，以確保白色瓷土泥漿覆蓋過陶土，讓作品眼白部分能夠更白皙。

作品入窯，最後一次燒結前，將長橢圓形的坯體的施以透明釉，眼白部分施以白釉，讓作品顏色更有層次。



圖 4-2-7 蔡秉勳，〈眼筐〉，陶藝，75 cm×15 cm×12 cm，2015



圖 4-2-8 蔡秉勳，〈眼篋〉局部圖，陶藝，75 cm×15 cm×12 cm，2015

五、浮

(一) 創作理念

圖 4-2-9、圖 4-2-10 的作品名稱為〈浮〉。「方其夢也，不知其夢也。夢之中又占其夢焉，覺而后知其夢也。且有大覺而后知此其大夢也，而愚者自以為覺，竊竊然知之。君乎，牧乎，固哉！」⁸²飄浮不定的眼，遊走在花花綠綠的世界上，所追求的，是讓人們舒適安逸的物質享樂？還是超脫這一切，追求心靈上的成長？

蝴蝶，代表人們的夢想和希望，花，代表著人最原始的慾望，而蝶逐花叢，正是現今社會每一個人的寫照。但是，反覆的追逐，不停地探詢，不一樣的蝴蝶，不一樣的花草，是否滿足了？還是已經麻痺在這迷濛中？蝴蝶生命短暫，花的壽命也短暫，過不了寒冬的冷冽，停駐不了霜雪的煎熬，春夏間的歡愉，在秋冬之際殞落，追逐享受那眼前的物慾歡愉，竟是眼後以死亡作為代價。

拋開這一切，將所有的慾望沉澱下來，看破浮華煙雲，體解人生真義，雖尚不

⁸²簡美玲，《莊子讀本》，P57。

解得道，至少不惰虛靡。

（二）形式技法

利用土片成形法，將土板放置於一顆球上，讓土板的四周下垂，包覆球體，讓下垂的土板成為本作品的支架。待其皮革化後，施以刻畫，並先行第一次化妝土上色後，放入窯中進行素燒。

素燒完後，進行第二次化妝土上色，花與蝴蝶施以平塗，背景部分，白色瓷土泥漿以點狀施在陶板上，亦隨瓷土泥漿自然流動，增加層次，並以點狀施以白釉、透明釉，讓白色的部分有豐富的質感。



圖 4-2-9 蔡秉勳，〈浮〉，陶藝，35 cm×30 cm×17 cm，2015



圖 4-2-10 蔡秉勳，〈浮〉側面圖，陶藝，35 cm×30 cm×17 cm，2015

第三節「體運」系列

長久以來，因個人的性別、年齡、成長環境、背景、地位、職務等不同，造就了各式各樣的人，古今中外，人與人間的相處的課題，就因為個別的差異化，而產生許多問題，尤以現今網際網絡發達，人與人間的關係更加複雜與多變，一個未知的關係，是否是讓人們趨向康莊大道？還是趨向集體毀滅？筆者省思，唯有自我省思，真切於人我關係的調和，從個人、從家庭、從朋友、從社會，每一層面，皆真誠對待，才能實際的面對未來。本系列共製作五件作品。

表 4-3 〈體運〉系列作品圖錄表

系列名	作品	作品名	媒材	尺寸
〈體運〉 系列 圖 4-3-1 圖 4-3-2 圖 4-3-3		對	陶土 釉藥	15 cm×15 cm×71 cm
圖 4-3-4 圖 4-3-5 圖 4-3-6 圖 4-3-7		人、間	陶土 釉藥	37 cm×24 cm×27 cm
圖 4-3-8 圖 4-3-9		融合	陶土 釉藥	72 cm×14 cm×21 cm
圖 4-3-10 圖 4-3-11 圖 4-3-12		自在	陶土 釉藥	16 cm×13 cm×26 cm

一、對

(一) 創作理念

圖 4-3-1、圖 4-3-2、圖 4-3-3 的作品名稱為〈對〉，人們除了面對自己心靈，不能除外，亦要面對外在環境，而外在環境的變化，皆是人們互動下的結果，雖是一個一個的個體，卻是互相牽連著，我的問題是因為你的關係，而你困擾是因我造成的，所有的想法、情緒、思考，沒有一個清明的心，無法察覺。

閉起眼睛，好好地向內察覺，外面的黑暗紛擾，是否是自身的反照，面對自身以外的人，能否察覺，我的問題是因為你的關係，而你的關係讓我察覺我的問題，佛經上常說，與我相處的人們，父母、夫妻、孩子、親戚、朋友，皆是累世因緣結合，所有的問題，亦是累世因緣交纏形成，做足功課，面對自己，面對別人也像面對自己，真誠對待，成就好結果。

(二) 形式技法

利用土片成形法，將其陶土經由陶板機壓製成陶板後，置於先前已做好的模具上，其中一片於陶板上以另一片陶板圍出底座，連接後予以至乾至皮革化後，二片土坯以相互碗蓋式黏合，為確實緊黏，須將上層土坯打開一個洞，將手伸入土坯進行固定黏合，確保穩固不龜裂，將打開的洞慢慢補合，使用塑膠袋封套，讓接合處陶土的溼度與坯體一致後，直立黏合至用拉坯法製成的錐形底座，上方將尖角處切除，黏接一拉坯法製成的瓶口，長管瓶中間鏤空刻劃二人面對面人頭像，瓶身除了人頭外，皆使用工具刮出刮痕。

晾乾後，進行第一次 820°C 素燒，出窯後，施以鈷藍釉與黑釉，完成作品。



圖 4-3-1 蔡秉勳，〈對〉局部圖，陶藝，15 cmx15 cmx71 cm，2015



圖 4-3-2 蔡秉勳，〈對〉，陶藝，15 cm×15 cm×71 cm，2015



圖 4-3-3 蔡秉勳，〈對〉側面圖，陶藝，15 cm×15 cm×71 cm，2015

二、人、間

(一) 創作理念

圖 4-3-4、圖 4-3-5、圖 4-3-6、圖 4-3-7 的作品名稱為〈人、間〉，人與人之間，因彼此的關係，緊密連結著，與人相處，並不能隨心所欲，完全自我，面對外境，依環境所需，所呈現的面貌，是為了讓自己能在社會中良善安存，是為了在人群中有一席之地，因此，每個人，似乎以同樣的眼看著事物，卻被拆成自我內心與對應外界二個面向。了解周遭人們的想法，順其人群所營造出的架構，彼此之間相互扶持。調整自己心境，對應所有的變化。「乘物以遊心，託不得已以養中，至矣。」⁸³在順境中，自然發揮所長，表達自我想法，實現理想抱負，在逆境中，也不必悲傷難過，韜光養晦，拓展眼界，讓自己的心胸更為開闊，包容體悟，更上層樓。順境逆境，都是讓個人成長的養料。「餘塵尚諸學，明極即如來。」⁸⁴不管如何，達成那致終的和諧，就成為人生奮鬥最主要的目標。

(二) 形式技法

利用土片成形法，將其陶土經由陶板機壓製成陶板後，略乾後，將其上下二端切平，並折成曲面，直立於桌面，並在陶板的二端及曲面，刻畫人臉側面，面與面間，刻畫條紋，讓作品在不同的角度，均出現不同的人臉群像。

⁸³簡美玲，《莊子讀本》，P90。

⁸⁴賴永海，楊維中，《新譯楞嚴經》（台北市，三民書局），P247。



圖 4-3-4 蔡秉勳，〈人、間〉，陶藝，37 cm×24 cm×27 cm，2015



圖 4-3-5 蔡秉勳，〈人、間〉左側圖，陶藝，37 cm×24 cm×27 cm，2015



圖 4-3-6 蔡秉勳，〈人、間〉背面圖，陶藝，37 cm×24 cm×27 cm，2015



圖 4-3-7 蔡秉勳，〈人、間〉背側圖，陶藝，37 cm×24 cm×27 cm，2015

三、融合

(一) 創作理念

圖 4-3-8、圖 4-3-9 的作品名稱為〈融合〉。「獨與天地精神往來而不敖倪於萬物，不譴是非，以與世俗處，其書雖瑰璋而連繫無傷也。其辭雖參差而詼詭可觀。彼其充實不可以已，上與造物者遊，而下與外生死無終始者為友。」⁸⁵虛心如瓶般的接受天地的滋養，體會萬物運作之肌理，以契悟之心，融合你我那尖銳不平的崎嶇，人長於斯，有其上天賦予之巧機。每每遇到人事上的挫折，總是會想，為何如此的情境被我碰上，而且讓我很在意？是否在這議題上，自己沒有好好且認真去反省？遇到問題，人們的第一個想法總是會想如何逃避，但也如此，使得這些紛擾糾纏的更緊密。

試著將心比心的方式，化解歧見，亦以設身處地的思維，了解他人之動心起念，在這物質不虞匱乏的社會中，人與人間最缺乏的，就是彼此體諒了解的心，而這樣的缺乏，就讓人們毫無情面的在物質上、金錢上、社會地位上豪取強奪，最終的結果，不僅無法彌補空虛，反而造成更大的隔閡深淵，無法自拔。收起彼此尖銳的一面，將彼此的心融合在一起，承接上天賦予人們的使命。

(二) 形式技法

利用土片成形法，將其陶土經由陶板機壓製成陶板後，置於先前已做好的模具上，置乾至皮革化後，二片土坯以相互碗蓋式黏合，為確實緊黏，須將上層土坯打開一個洞，將手伸入土坯進行固定黏合，確保穩固不龜裂，並將打開的洞慢慢補合。另用拉坯技巧拉出一瓶口，連接坯體中央處，再以土塊作為支架，墊高作品，在土坯二側以鏤空及土條交錯應用，製作出如藤蔓交雜的支架。使用塑膠袋封套，讓接合處陶土及土條支架的溼度與坯體一致後，在拆除坯體中央處土塊，重新封套待乾後，送至窯內素燒 820°C，完成第一階段創作。

素燒作品施以銅綠釉及鐵紅釉後，再實施 1240°C 釉燒，完成作品。

⁸⁵簡美玲，《莊子讀本》，P393。



圖 4-3-8 蔡秉勳，〈融合〉，陶藝，72 cm×14 cm×21 cm，2015



圖 4-3-9 蔡秉勳，〈融合〉背面圖，陶藝，72 cm×14 cm×21 cm，2015

四、自在

(一) 創作理念

圖 4-3-10、圖 4-3-11、圖 4-3-12 作品名稱為〈自在〉，以探討外物物慾的紛亂與維持內心寧靜中尋求平衡，在以陶藝創作為形式，剖析自我與環境型態做對照，轉化為創作，以探討人與自我，人與人之間的關係。無非利用創作安頓心靈，藉此提升生命價值，期待自己能如那散坐的觀音，了然所得的表情，自在的坐在岩石邊，享受清風吹拂，那輕安的感覺，沒有包袱，雖尚未達開悟成佛階段，但也確立在正確的道路。「**至人無己，神人無功，聖人無名。**」⁸⁶人世間，非求得美名後才談無己無功無名，非岌營於地位後，才談無為。應如心經所示，行深般若波羅蜜多時，照見五蘊皆空，度一切苦厄。若真要渡離苦厄煩惱，就真要放下心中為功為名為利的包袱，體察現狀，應無所住而生其心。

(二) 形式技法

以手捏成形法，塑出一中空之底座，另塑出一長橢圓球體，黏接於底座上，待其皮革化，坯體結構較穩固時，以增減黏土的方式，雕塑出觀音的身體及坐姿，並依身體比例塑出一中空頭部黏接於身體上端，觀音的手腳黏接後，以雕塑方式增加衣服、配飾、頭冠、五官、頭髮、彩帶。完成配件裝飾，放入置物箱中慢慢陰乾。

待完全乾燥，先行 820°C 素燒後，在施以銅綠釉，施以 1240°C 釉燒，完成作品。

⁸⁶簡美玲，《莊子讀本》，P11。



圖 4-3-10 蔡秉勳，〈自在〉，陶藝，16 cm×13 cm×26 cm，2015



圖 4-3-11 蔡秉勳，〈自在〉背面圖，陶藝，16 cm×13 cm×26 cm，2015

第五章 結論

生活在這紛亂的世界上，汲汲營營滿足於食、衣、住、行、育、樂外，總有不足之感，人們以自己的認知極力追求，瞎子摸象的結果，雖有可觀的科技學理，造就了看似方便的外在生活環境，確也衍生出不一樣，甚至是更棘手的問題，總是覺得沒有電腦，工作步調不會那麼急迫？沒有快速的資訊，就不必承受那麼多的紛擾？想逃避，卻以深根於現代社會、家庭環境中，無法自拔？沉思許久，似乎唯有提升自己心靈層次，學以不一樣的眼光、不一樣的心境看待世界，才能獲得寧靜、逸祥的生活？

為了平和自己心靈，每每重拾經典，總苦笑現代人的問題，卻要讓作古已久的人來解決，科技真是否讓人類進步？還是朝著世界末日前進？

第一節創作的省思

筆者除了透過研習經典外，並以藝術創作方式剖析自我，依經典闡述對照現今社會情境體悟人生，將所有過程，經陶藝創作過程，重塑、煉燒，讓自己有如浴火鳳凰般重生，以另一層次的眼界看待人生，因此筆者依如下研究目的探尋：

一、能夠探討人與自我，人與人之間的關係，並在物慾紛亂之中維持內心之平衡。

現今社會步調快速，人類追求迅速便捷，今日所知的事物，明日可能被推翻，一個以變為通則的世界，似乎解決了人類眼前的問題，卻又造就另一問題，而新的問題，亦等待新的辦法解決並再製造問題，人們身處在如戰場的氛圍，被破壞的，不是建築或財產，而是人們的關係與情感，受傷陣亡的，不是肉體，而是原本純善的心靈。

人我關係，因隨環境變化而有所改變，型態上無法只靠經典、專家與眾人的
人云，個人本身須真誠地負起責任，外在環境即使變化莫測，人與人間即使關係
複雜，最終還是自我的起心動念。

常試想，自己若如草木灰塵，了無性格，與人相對待的關係是否會不一樣？
對於個人于宇宙中，如滄海一粟，甚至連一粟的形容都嫌太大，時間的大海終將
會會埋沒一切，計較人生短暫的得失成敗，是否太浪費時間與精神？而自我的人
生，能夠不去計較得失，純讓時間消磨，這是否又是上天賦予人們的意義？

諸多的想法，其原因莫過於人有思想，而這思想，即是上天賦予人們贊化天
地的契機。不同的想法，顯映出不同的發展與結果，不同的結果，又成為另一想
法或發展的萌果。隨著資訊爆炸的時代，這些紛紛擾擾不由自主地、自願的、被
強迫的進入人們腦中，如同被野放的籠中鳥，無法再進入安適的鳥籠，卻要面對
一連串籠中無法學習的覓食方法與躲避天敵，無論如何，已野放的籠中鳥勢必面
對與學習，而這攸關活命與否的辛苦與壓力，正是獲取「自由」的代價。人生為
了自由，為了在食衣住行育樂的自由，冒著迷失與墮落的危險，為了自我虛榮的
自由，在人我關係中，極盡安排與推敲，而這等自由，是真的自由嗎？

回首看來，這千年不變的困擾，隨著物質與科技的發達而更加困擾，不過，
依據幾個世紀以來的學習與經驗，人們不會像野放的籠中鳥，學習莊子精神，天
人合一，屏息體驗，在精神上與自然契合，在行為上與眾人同遊，看淡一切，重
新找回人我關係，切合時中，重新體驗人生，積極樂觀，面對未來。

停下對外追尋的腳步，像棵樹般，沉浸在當下的微風，接受那川流不息的日
月星辰，向內心似無止的歷境雲遊，豐富空虛已久的心靈層次。回首思維，對於
個人，並不需要太多的需要，所獲取的，絕大部分像似背後靈般，讓人們沉迷、
無法擺脫。沉靜自己的心靈，感受周遭些微的震動，把自己擬如道骨似的仙人，
點個檀香，把創作當個遊戲，讓所有不平靜的紛擾，透過指尖，來回穿梭在輾轉
旋轉的泥土間，依循著快慢的節奏，放空自己。「以神遇，不以目視，官知止而
神欲行，依乎天理」。筆者嘗試藉由創作寧靜身心。

二、經由閱讀藝術學理，建立本次藝術創作之文獻基礎研究。

不擅說話的我，總讓人覺得畏畏縮縮，不是沒有想法，而是所有的想法，不知如何表達，也不知如何能在短時間澄清自己的想法讓人週知，看著古籍經典，總讚嘆著作者的高深莫明，精簡的話語中，富含著深刻的哲理，一時無法說明白的，便舉個故事，一切了然。身為教職的我，在教導學生時，少了這等功力，豈有言不達意之憾？所幸，以本創作論述為基礎，陶藝創作為形式，剖析自我與環境型態做對照，閱讀藝術學理，建立藝術創作之文獻基礎，並將日常瑣碎紛亂之意向轉化為畫面，將畫面以陶藝塑形，覺知內外運作契機，適時修正自我概念，已達創作目的。

咀嚼美學文獻，探查各時期主義派別，深覺藝術家的心思起伏，隨著外境變化，賦予其時代意義，從平面畫家至雕塑家，從關懷環境社會，轉向內心探索。再從探索中尋求對外的和諧，並在追求和諧中，提升自我，不論在技巧上、觀念上逐步的將人類真善美的輪廓，慢慢劃出。

三、以陶藝創作為形式，剖析自我並對應環境型態，完成創作研究。

當拾起陶瓷土，依心中架構創作形式，逐一完成，所思慮的，不僅是作品如何完成，更多是如何陳述心中想法。

〈思運〉系列，以自我反省、反思，體察內在動與靜，思想隨外物干擾起舞，透過創作，有如進入了禪定境界，時間似乎凝結了，只聽到自己的心跳聲，面對正被一點一滴賦予意義的陶藝作品，像是有了生命般，帶領著筆者的手，塑造著。我喜歡這種感覺，所有的紛擾像是經過一場儀式後，顯得有秩序多了，尤以本創作論述為前提的創作，舞動著雙手的同時，腦海中不停地咀嚼經典中的話句，一層又一層的的剖析玩味，莫名輕安的快感油然而生。雖然在生活上有些不平與紛擾、倦怠與厭煩，回到創作的時刻，彷彿變得年輕氣爽，所有的紛擾，皆能找到新解而獲得寧靜，如同作品從卵至化蝶，不僅在形貌上隨著思想的開拓而有所變

化，更因了解、體驗、經歷、覺察、反省而積蘊能量，向上提升。

〈眼界〉系列，深刻體察外物對自我的影響，思考創作題材的同時，檢視何種外物干擾內心，人間百態，對自我的要求、對他人的期待，每個人皆不同，追溯其原因，不外乎環境、個性、態度等。好惡之心，人皆有之，但要尋求對自我成長絕對幫助的事物，非得要有清明的心及透徹洞察的眼力，瓶中鵝⁸⁷的思辯，正隨時提醒自己所需顧慮的，身體與心靈間孰輕孰重，與時進退，正如莊子所提大木與殺雁的故事⁸⁸，用與無用、材與不材，如何拿捏，正需開拓自己的眼界，讓自己有足夠的判斷力。經歷創作思維，抱持學習心態，所有的認知，不必強求，對錯之間，總無定數，抱持著塞翁失馬，焉知非福的心態，與天地融合，萬物一體，才是人存在所追尋的目標。

〈體運〉系列，人我關係的體察與實踐，隨著創作的同時，深思與沉澱，在追求個人自我的同時，亦須顧慮他人、團體，如同創作之媒材，雖創作者的創作決定作品的發展，但也要順其媒材的特性，對媒材特性的了解多寡，就成為成功與否的關鍵。個人之於社會，能夠尋求到可自由的展現自我、發揮所長，對人性的了解就須徹底與明白，掌握人性微妙的變化，以自然溫和的態度相對待，如同陶藝創作般，濕潤的陶土到窯燒後的成品，需要時間與經驗的輔助，在作品需要支架支撐時，給予正確的支持，在作品乾燥至一定的程度時給予刻、鏤、黏結，其中步驟，需時間的等待，無法讓創作者一蹴及成。

筆者在創作作品時，總富有美好的想法與呈現方式，但實際操作時，每個階段均有其意想不到的狀況發生，而這想不到的狀況，即是對媒材熟悉度不足的結果。跌跌撞撞的製作、實驗，許多的經驗由此累積，為了成就作品的完美，檢討失敗的原因，修正創作方式。雖一件作品產出，但所經歷的失敗以不下數十件，看似浪費時間的盲目錯誤，卻是創作者最寶貴的經驗。

⁸⁷奧修，《白雲之道》（台北市奧修出版社 1993 年 10 月初版），有一個禪師問他的門徒說：前一些日子，我將一隻鵝放進一個瓶子裡，現在那隻鵝已經長大了，瓶口很小，所以那隻鵝出不來，那個瓶子很珍貴，我不想將它打破，所以現在有一個危機，如果那隻鵝不出來，她將會死在裡面，但是我又不想殺死那隻鵝，所以你要怎麼辦？P88。

⁸⁸簡美玲，《莊子讀本》，P280。

人與人間的相處，原比創作者面對媒材要來的複雜，面對人群，亦如創作般，而失敗時所承受的點滴，成為成功背後最大的支持。

第二節 未來展望

探尋結果，期以陶藝捏塑、雕琢、窯燒之過程，格物致知，時時刻刻提點自己，除了增長見聞外，更要自我反省，牢栓意馬。是非罪過，在這資訊紛雜的年代，已非人云亦云，事實真相，亦非有圖為證，眼見為憑，所有的事理，要確實在自己的心中有如陶藝捏塑般形塑、雕琢、淬煉，唯有如此，才不致被外境迷惑，亦不徬徨無措。

對未來的展望，不忘初衷，持續創作，並維持創作的能量，每每內心有所體悟或感受，即以藝術創作方式表達、抒發，以文中典範藝術家為範，參考其心路歷程，琢磨自我，維持內心寧靜不受外物紛擾、探討自我並記錄心靈成長，讓這自我反省方式，根深於心，並成為常態與習慣，自然而發。

身為教職，亦期許在教學生涯中，不僅不負教師教育職責，更能將自己的所長興趣更加發展與延伸，將體悟的成果、歷練，以最實際的方式表達並賦予教育意義，教學相長，在藝文的領域，貢獻所學，豐富教育現場。

透過反省與思考，以全新眼光看待人際、世界，並讓創作作品成為蘊含體悟哲理之軌跡，提點反省之標的符號，並成為未來創作方向之里程碑。

。

參考文獻

一、專書

- E.H. Gombrich。雨云譯。《藝術的故事》。台北縣，聯經出版公司，2000。
- PETER COSENTION。《陶藝技法百科》。台北市。美工圖書社，1995。
- 王庭玫。《綜合主義大畫家：高更名畫 420 選》。台北市藝術家出版社，2010。
- 吳鵬飛。《陶藝實用釉藥—配方與釉色之美》。台北市。五行圖書出版有限公司，1999。
- 李長俊。《西洋美術史綱要》。台北市。雄獅圖書公司，1979。
- 苟彩煥。張翡月。廖婉君。《美學與藝術生活》。新北市。新文京開發，2013。
- 南懷瑾。《楞嚴大意今釋》。台北市。老古文化事業，1992。
- 畢來德。《莊子四講》。台北市。聯經出版股份有限公司，2011。
- 草間彌生。楊家昌譯。《草間彌生×圓點執念：寫給時代的話》。台北市。邦成文化事業股份有限公司，2014。
- 草間彌生。鄭衍偉譯。《無限的網：草間彌生自傳》。新北市。木馬文化事業股份有限公司，2011。
- 張心龍。《西洋美術史之旅》。台北市。雄獅圖書股份有限公司，1989。
- 張光琪。《羅丹：現代主義雕刻大師》。台北市。藝術家出版社，民 92。
- 張學文。《陶瓷綜合彩》。台北市。五行圖書，2001。
- 莊子。高談文化編輯部作。《莊子及其寓言故事》。台北市：信實文化行銷有限公司，2013。
- 曾肅良。《台灣名家美術雕塑 100YEARS 周義雄》。新北市香柏樹文化科技股份有限公司，2013。

渡邊誠一。梁家豪。當代陶藝思潮與材質美學。

程道腴 譯。《製陶瓷用的黏土和釉》。台北縣。財團法人徐氏基金會，民 85。

奧修。《白雲之道》。台北市。奧修出版社，1993。

葛賽爾著。傅雷譯。《羅丹藝術論》。台中市。好讀出版社，2003。

瑪格達雷娜·M·梅拉等。魏伶容等譯。《德國表現主義藝術》。台北市。藝術家出版社，民 93。

劉思量。《藝術心理學—藝術與造型》。台北市。藝術家出版社，1998。

劉振源。《表現派繪畫》。台北市，藝術圖書公司，2000。

劉豐榮。《幼兒藝術表現模式之理論建構與其教育意涵之研究》。文景。

潘東坡。《20 世紀美術全覽》。台北縣。相對論出版公司，2002。

蔣勳。《破解高更 第二版》。台北市。天下遠見，2013。

蔣勳。《破解梵谷=Van Gogh rediscovered》。台北市。天下遠見，2007。

賴永海。楊維中。《新譯楞嚴經》。台北市。三民書局，2003。

簡美玲。《莊子讀本》。台南市。文國書局，2003。

羅斯瑪莉·藍伯特。錢乘但譯。《劍橋藝術史》。南京。鳳凰出版傳媒集團，2009。

二、期刊

林康夫。邵婷如文。日本篇系列報導 游刃於視覺幻象的錯置 日本當代陶第一代僅存遺老 林康夫。(台北市。陶藝。2004 年四月)。

劉豐榮。視覺藝術創作研究方法之理論基礎探析：以質化研究觀點為基礎。(藝術教育研究。2004)。

劉鎮洲。土片成形在陶藝造型創作上的應用。(台北市。陶藝。1999 年春季刊)。

李新富。福田繁雄的設計世界。(設計印象，第 6 期 2003)。

龔宜琦，陶戲人生—談徐永旭的陶藝（台北市：陶藝，1999年四月）。

劉明惠，浮生萬象匠心造 加拿大現代陶塑家 蘇珊·柔碧兒（台北市：陶藝，2004年四月）。

雷默斯·菲士哥達。我的自述下。（台北市：陶藝，2003年一月）。

三、論文

何粵東。敘說研究方法論初探。（應用心理研究。第25期。2005春）。

林欣怡。瘋狂主題之呈現：以表現及超現實主義脈絡為主軸之探討。

福田繁雄。網路資料 <http://www.icm.gov.mo/exhibition/fukuda/philoc.asp?pic=true>

網路資料。<http://www.theqi.com/buddhism/LeYen/index.html> 佛學資料區，楞嚴經簡介 2015.1。

網路資料。http://art.csu.edu.tw/exhibition/1030425-1030620/yung_hsu_hsu_02_artist-data.html 徐永旭，突穿眾竅，查詢日期 2015.5

